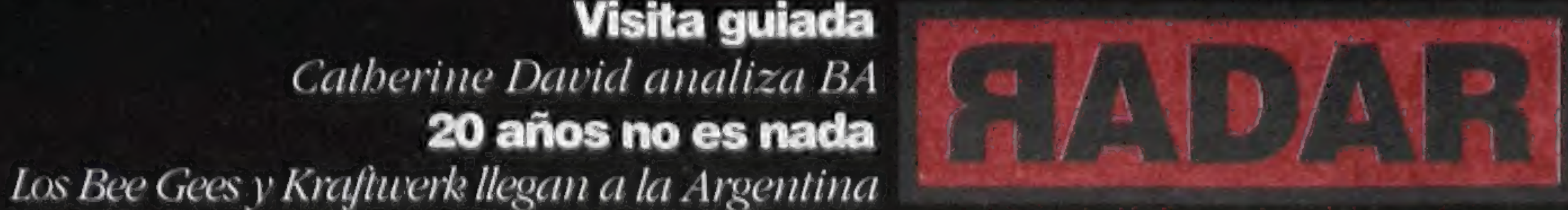
OCIO, CULTURA Y ESTILOS EN PAGINA/12 • AÑO 3 • Nº 113 • DOMINGO 11 DE OCTUBRE DE 1998



Visita guiada
Catherine David analiza BA

20 años no es nada
Los Bee Gees y Kraftwerk llegan a la Argentina

La luz buena
Las instalaciones de Dan Flavin

Ciudad en tinieblas
El cine neogótico goza de buena salud

JACK NICHOLSON

DENNIS HOPPER

FRANCIS FORD COPPOLA

STEVEN SPIELBERG

GEORGE LUCAS

MARTIN SCORSESE

LOS TOROS SALVAJES

La verdadera historia de la generación maldita de Hollywood que intentó cambiar el cine durante los '70.

VALEdecir

Domingos sin postre

Después de que *La Nación* diera amplia cobertura al escándalo sexual que salpica a Bill Clinton y Monica Lewinsky, la revista dominical del diario decidió publicar la semana pasada un breve pero contundente llamado a la sensatez mediática. "Basta de Bill y Monica", abogaba desde el título y pasaba a exhibir su incredulidad frente a la parálisis que "el país más poderoso del mundo" sufría "ante semejante puerilidad: después de todo, no fue más que un affaire". Lo que llevó a más de un lector a preguntarse qué es exactamente lo "pueril" de la situación para *La Revista*: si el sexo oral o la amplia cobertura de los medios. Enseguida, se informa al lector que todo el asunto convirtió al presidente y a la pasante en "estrellas excluyentes de la televisión y los medios gráficos, que les dedicaron horas e insoportables relatos literarios". Considerando que se reproducen las tapas de las revistas

Medios

Basta de Bill y Monica

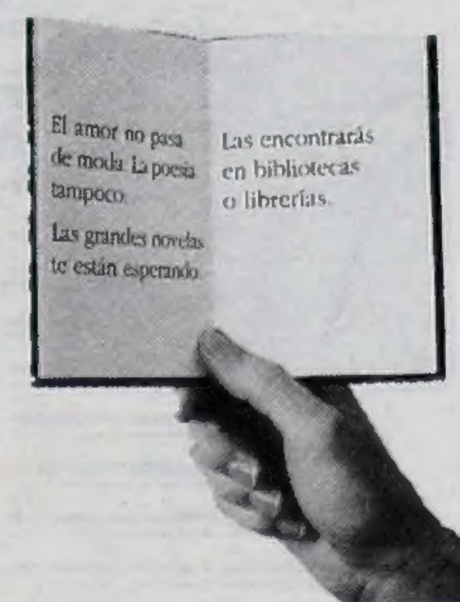
Por momentos parecía difícil creer que el país más poderoso del mundo se paralizara ante semejante puerilidad. Después de todo, no fue más que un affaire. Igual se convirtieron en las estrellas excluyentes de la televisión y los medios gráficos, que les dedicaron horas e insoportables relatos literarios. El lío de Bill Clinton y Monica Lewinsky batió récords periodísticos porque, simultáneamente en todo el mundo, ocuparon la primera plana de los medios más influyentes. El último número de la revista Newsweek le dedicó todas las páginas al informe del fiscal Kenneth Starr y a la declaración de la joven, que no ahorró detalles íntimos ni descripciones generosas. Pero en la televisión, Bill se mostró por momentos jocoso. Vaya uno a saber qué pillerías recordaba. Tanto escándalo para que al final él reforzara su imagen y GAP lanzara nuevas versiones del famoso vestidito azul que lució la gorda.

Newsweek y *The Economist* y de los diarios *El País* y *ABC* de España y *The New York Times*, resulta al menos incierto deducir dónde leyeron "relatos literarios" dedicados al tema (¿será acaso por esos incógnitos relatos que todo esto les parece pueril?). Claro que todo esto se reduciría a una confrontación de interpretaciones si *La Revista* no rematara su llamado a la sensatez con una alarmante perversión: "Tanto escándalo para que, al final, él reforzara su imagen y GAP lanzara nuevas versiones del famoso vestidito azul que lució la gorda" (*sic*).

...ntras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras halla esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

LA MARCA DE LA BESTIA

En franca descarga de munición gruesa, orquestada y auspiciada por una triple alianza conformada por la Presidencia de la Nación, la Secretaría de Cultura y la Cámara Argentina del Libro, Buenos Aires fue invadida por miles de panfletos que rezan: Leer es un placer, genial... (nótese el creativo uso de la coma). En el reverso, los distintos "modelos" de panfleto que por azar pueden acabar en las manos de cualquier distraído, incluyen, hasta donde pudo comprobar Radar: fragmentos del *Facundo* de Sarmiento, de *Rayuela* de Cortázar y de las *Rimas* de Bécquer. En este último caso, los cuatro versos finales citados rezan, con casi impecable ortografía: "mientras el corazón y la cabeza batallando prosigan, mientras halla *(sic)* esperanzas y recuerdos, ¡habrá poesía!" Más abajo, como último estímulo, se lee: "Encontrá en la poesía lo mejor de vos. Está en bibliotecas y librerías". Si todo el asunto está auspiciado por la triple alianza ya mencionada, lo que seguro no hay son diccionarios.



¡AH, LOS FRANCESES!

Cuando los físicos teóricos Alan Sokal y Jean Bricmont publicaron *Imposturas intelectuales*, una impiadosa refutación de los usos decorativos de la ciencia en manos de los intelectuales mejor exportados por Francia –de Lacan a Kristeva o Baudrillard–, las respuestas fueron más condescendientes que airadas: "El pobre Sokal", resumió celebremente el rico Jacques Derrida (de Bricmont no dijo nada, pero es belga: lo que de por sí es toda una categoría si se mira desde París o Yale). La misma animadversión magnánima –la de aquellos que responden una injuria por decoro, no porque se sientan heridos– despertó el libro *Explaining Hitler*, de Ron Rosenbaum, publicado este año. La obra fue elogiada en Estados Unidos por *The New York Times*, en Inglaterra por *The Guardian*, en Argentina por **Página/12**: todos, seguramente, medios antisemitas. Al menos, eso habría que concluir si se juzgara por la nota de tapa de la revista parisina *L'Evénement Du Jeudi* del 30 de septiembre. La historia del affaire Sokal se repite: la revista sostiene que los anglosajones son poco sutiles, apegados a la crasa empiria, con espíritu de geometría y sin ninguna *finesse*, ingenuos que llaman al pan pan y al vino vino, sordos a los trinos de la sirena Teoría, etc. El libro de Rosenbaum, sin demasiadas pretensiones, repertoriaba y contrastaba las teorías (con minúscula) que intentaban dar cuenta de cómo Hitler fue posible. Fundamentalmente se rebelaba contra quienes afirman que no se puede explicar el hitlerismo porque, si se lo hace, se acaba por justificarlo, ya que comprender es perdonar (la postura de, entre otros, Claude Lanzmann, el realizador del film *Shoah*). Pero los franceses quieren guardar para Hitler todas las nocturnidades impenetrables de la irracionalidad. Como si al demostrar que las fanfarrias de wagnerianos, heideggerianos o jüngerianos son ridículas, el totalitarismo fuera menos terrible. O como si el recuento de las teorías paranoicas sobre el asesinato de Kennedy banalizara la Guerra Fría. O la preocupación de Rodolfo Walsh por el cadáver de Evita trivializara al peronismo. A veces cuesta recordar que Francia entronizó a la Diosa Razón y se atrevió a proclamar la universalidad de los derechos. Mientras que el filósofo húngaro Georg Lukács, tan denostado por los que no lo leyeron, había titulado *El asalto a la razón* su historia de la filosofía (o del irracionalismo) en Alemania de Schelling a Hitler. Cabe aclarar que el volumen es de 1953, el año de la muerte de Stalin.

L'EVENEME...
DU JEUDI
...PUTSCH ANTI-...
ILS VEULENT BANALISER
Dossier HITLER
ENQUÊTE SUR LES NOUVEAUX MANIPULATEURS DE L'HISTOIRE
Les analyses de Claude Lanzmann et de Saul Friedlander

MÁS ALLÁ DEL HORIZONTE

La sociedad quiere el fin de la impunidad

La muerte de Cattáneo se perfila sobre un horizonte indisimulable

La sociedad argentina se ha visto conmovida en los últimos tiempos por acontecimientos que, sin ser políticos, han provocado una profunda huella en la sensibilidad popular. Personas vinculadas con episodios no del todo esclarecidos han sumado sus desapariciones a un paisaje de confusión de roles y ambigüedad de protagonismos. Etchegoyen, Yabrán, Estrada y ahora Cattáneo invitan a especulaciones que expresamente queremos eludir por el respeto que inspira la augusta majestad de la muerte. Pero el imaginario popular no puede dejar de vincular episodios que se recortan contra un horizonte indisimulable. Una vez más debemos recordar que los árboles caen con estrépito, pero los bosques crecen en silencio. Será necesario, pues, asistir al lento crecimiento del bosque, pensando que las instituciones están por encima de los hombres. En su momento dijimos que habría un antes y un después del suicidio de Yabrán. El después lo venimos descubriendo hora por hora y día por día, con una conclusión: la sociedad quiere el fin de la impunidad. Debemos todos emanciparnos de las pasiones, eludir la confusión, a veces deliberada, y procurar avizorar el horizonte.

INFORMACION PAGINAS 3, 22 Y 23

El martes pasado, a propósito de la muerte de Marcelo Cattáneo el domingo anterior, el diario *La Prensa* publicó en su tapa una suerte de editorial titulado "La sociedad quiere el fin de la impunidad". Pero, inmediatamente debajo, el tan atendible optimismo desvariaba en una aseveración de incomprensibles connotaciones geográficas. Como subtítulo, se lee: *La muerte de Cattáneo se perfila sobre un horizonte indisimulable.* Concediendo el tono pretendidamente poético y críptico de tamaña alegoría aplicada a la muerte de quien fuera acusado de entregar las coimas en el caso IBM-Banco Nación, ninguna pista agrega *La Prensa* acerca de cómo descifrarla, ni de cuáles son las muertes que no se perfilan sobre un horizonte, ni qué es lo indisimulable en el horizonte, ni mucho menos cómo hace un horizonte para hacerse el disimulado.



¿Qué va a hacer Castrilli los domingos?

Lo que no hizo nunca: pasar inadvertido.
Dante, desde el Paraíso Futbolero

Repartir tarjetas para alguna disco.
El Fantasma de la Opera

Por lo menos este domingo, leer *Radar* para ver a qué se podría dedicar.
Bah, de Almagro Sencillo

Les va a robar la tarjeta a sus viejos, para ir de shopping.
Rubia Tarada, de La Lucila

Echar...se un polvo siestero.
Jack Patíbulo

Dirigir los partidos femeninos de *Feliz Domingo.*
El cursillo de Printer

Convencer a Adrián Suar de que reponga *RR DT* y le dé un bolo.
Alejandro Romay, desde La Stratósfera

Jugar al metegol y expulsar a los muñequitos.
Saurio Ofidio, de La Virgen de Luján

Tirar la gomina y dejarse el pelo largo.
Redondo, desde el Realmadrí

Amonestar a su suegra porque se le pasaron los ravioles, expulsar al que le suena el movicom en el cine y sacar del cumpleaños de su sobrinito al que filma con la videocámara.
Manolo, de Pompeya

Acariciar su pito con nostagia.
Carlos, de Parque Chas

¿Qué Castrilli? ¿Fidelli?
Desorientado, de Cuba 1959 (Belgrano)

Para el próximo número: ¿Por qué en las películas siempre consiguen lugar para estacionar al toque y justo en la puerta?

SEPARADOS AL NACER



¿Alan Percivale, el compositor de Disney? **¿Andrés Menken, el conductor de televisión?**

COMUNIQUESE CON RADAR

Para contestar el *Yo me pregunto*, o para proponer el *Objeto de la semana...*
FAX: 334-2330
e-mail: pagina12@ba.net

Un harén de una

Por JUAN MANUEL DE PRADA Tenía un flequillo muy negro, como el ala de un cuervo, oscureciendo su frente de colegiala. Tenía una mirada desvalida que contrastaba con las pasiones un tanto calenturientas que suscitó y suscita. Tenía una sonrisa grande que sabía disfrazar con un mohín de picardía, y una dentadura húmeda que parecía susurrar ingenuas obscenidades. Tenía unas facciones ovales, tan redondeadas como el resto de su anatomía, enmarcadas por una melena de bruja bondadosa. Tenía los brazos mórbidos, a menudo velados por unos guantes de cuero negro que le trepaban hasta el codo, y unos senos nada neumáticos que se deshojaban sobre su cuerpo, si no había un sostén que los cautivara. Tenía un torso como de plastilina, adiestrado en mil y una danzas exóticas, que revelaba la arquitectura de sus costillas y la opulencia de sus caderas. Bettie Page fue, allá por los años '50, la reina de las pinups y el erotismo contra reembolso, una de aquellas bellezas de calendario que amueblaban la fantasía calenturienta de los reclutas y también la fantasía puritana de los padres de familia americanos. Hoy, tanto tiempo después, se ha convertido en una especie de icono underground y su biografía aparece envuelta en esa bruma de sordidez y glamour que propicia el nacimiento de las leyendas.

Bettie Page había nacido allá por 1923, en Nashville, Tennessee, la ciudad que más tarde se convertiría en emporio de la música country. De su infancia y juventud sureñas, marcadas por el signo del desgarro familiar, le quedarían una mirada de recóndita pureza y un acento que nunca llegaría a corregir, así como un aire entre pueblerino y voluptuoso que incorporaba a su fisonomía abismos de deseo. Había sido una alumna aplicada en el instituto de su ciudad, pero sus ensoñaciones la condujeron a Hollywood, donde se sometió a extenuadoras sesiones de casting, en busca de un papelito secundario o terciario que nunca le fue adjudicado. Al parecer, el magnate Howard Hughes intentó incorporarla a su harén de meritorias, pero Bettie rehusó el ofrecimiento. No sabía ella que el azar le había deparado un destino no menos mercenario.

Llegó a Nueva York en 1949, con las maletas abarrotadas de ilusiones y esa belleza intacta que poseen las estatuas, ajenas al contacto del barro. Allí entabló contacto con fotógrafos más o menos pornográficos que la convencieron para que posara: la belleza inverosímil de su cuerpo no tardaría en imponerse a su falta de experiencia y su figura comenzó pronto a ocupar las portadas de las *girlie magazines*, unas publicaciones con el encanto rancio y näif de un erotismo que quizá resultase subidísimo de tono para la época, pero que hoy apenas suscita en nosotros una enternecida sonrisa. En estas revistas picantes, Bettie Page empieza a forjarse esa imagen fetichista de la que luego quedaría prisionera: ropa interior muy aparatosa, guantes de cuero negro que le invaden el codo, látigos que enarbola con ironía o resignación, zapatos de tacón altísimo que la obligan a caminar de puntillas. Irving Klaw, un negociante bastante turbio especializado en la venta por correo, la contratará en 1953: Bettie Page posará en cientos de fotografías, bailando al ritmo del trash rock, y se dejará atar y fustigar de mentirillas en películas de sadomasoquismo liviano. En 1956, el Senado de los Estados Unidos investiga los negocios de Irving Klaw y lo enchirona: Bettie iniciará entonces una diáspora que la irá difuminando lentamente, hasta tornarla invisible.

Antes, posará en las playas de Florida para la mítica fotógrafa Bunny Yeager, en sesiones de la luminosidad gozosa que legarán a la posteridad su cuerpo ya maduro, pero todavía dúctil a la tarea inacabable de la contemplación. Son fotografías en las que Bettie Page, despojada de esa lencería tan churrigueresca que había caracterizado su etapa anterior, posa en cuidadísimos escorzos que no logran disimular la sombra de una celulitis incipiente. Nunca estuvo tan bella, tan derrotadamente bella.

A Bettie Page le perdemos la pista en 1957 y nunca más volvemos a saber de ella, como conviene a los mitos de aquella época, que quisieron incorporar a su currículum un bonito cadáver. Algunos aseguran que llevó una vida hogareña y devota, arrepentida de un oficio que ni siquiera le había sacado de pobre. Desde entonces, su memoria se ha visto sometida a resurrecciones o revivals que han ido engrosando la legión de sus admiradores, capaces de dilapidar sus ahorros en la adquisición de una bobina de celuloide que retrate sus contoneos. Yo le tributo desde hace algún tiempo una adoración callada y cibernáutica, y fantaseo con la posibilidad de tropezarme algún día con ella, encaramada en aquellos zapatos de tacón que la hicieron célebre, vestida con medias de costura y con un jersey de angora que resalte su cintura de avispa y su torso invertebrado y sus senos como animales mansos y un poco destartalados. La fantasía, ya se sabe, es una forma sublimada de fetichismo. R

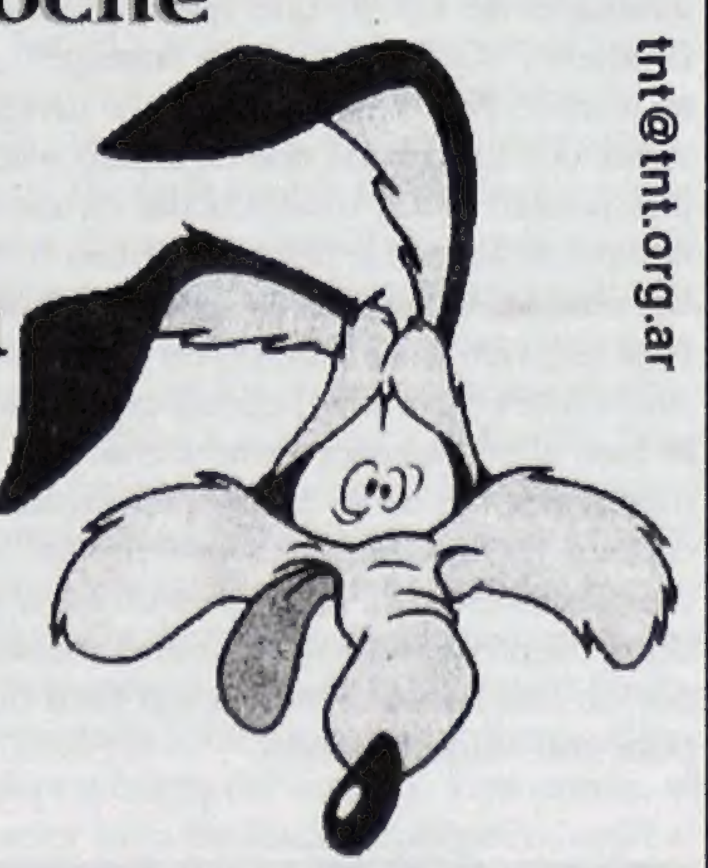
Cuando obtuvo el codiciado Premio Planeta de España en 1997 (con su novela La tempestad*), Juan Manuel De Prada ya era conocido y venerado en estas latitudes por sus libros anteriores, entre ellos* Coños*, donde describe cincuenta vaginas diferentes con la familiaridad de un soñador impenitente. Este texto fue enviado por él mismo a* Radar *luego de su visita a Buenos Aires la semana pasada.*

Sumario

fiesta TNT

50 años en una noche
un viaje insólito a través de la mejor música de las últimas 5 décadas
50's a 90's

tnt@tnt.org.ar



Hoy domingo 11/10 - 24 hs. anticipadas $5
Marquee - Honduras 5335 puerta $7

GLORIAS PORTEÑAS

¡Sonrisas y melodías!

Soledad Villamil Brian Chambouleyron
Silvio Cattáneo Carlos Viggiano Rafael Solano

Es una producción de Lita Stantic y Miriam Bendjuia

LA TRASTIENDA

Balcarce 460 Tel 342-7650 · Viernes y Sábados 21 hs / Domingos 20 hs

Erase una vez en América

Entre 1969 y los estertores de los 70, la Nouvelle Vague encontró un inesperado y entusiasta hermano menor en América: un grupo de jóvenes cineastas convencidos de que hacer películas era el undécimo mandamiento. Mientras intentaban "convertir" a Hollywood, filmaron muchas de las películas que renovaron el cine. Y terminaron pagando el precio. La generación del 70 cumple treinta años, y Peter Biskind decidió contar cómo nació, creció y explotó el último sueño americano en su libro Easy Riders, Raging Bulls, de reciente aparición en los Estados Unidos.

Por DOLORES GRAÑA Aunque nadie lo crea, alguna vez Hollywood estuvo en manos de sus directores. Y esos directores eran jóvenes. Y detestaban por igual a los ejecutivos de los grandes estudios y a casi todos los directores mayores que ellos. Dennis Hopper se encontró con un envejecido George Cukor (director fantasma de *Lo que el viento se llevó* y cientos de clásicos por los que sí se llevó el crédito) y le gritó en la cara: "Te vamos a enterrar. Todos ustedes están terminados". Francis Ford Coppola convenció al viejo Jack Warner para tener su propio estudio y financiar sus películas y las de su generación. Alguna vez Steven Spielberg y George Lucas quisieron ser artistas. Treinta años atrás, la generación maldita de Hollywood creyó poder cambiar el mundo, otra vez. Un vistazo a las carteleras porteñas (y del mundo entero) demuestra que fallaron en el megalómano intento, pero durante esa década lograron crear varias obras maestras. Esta es la historia secreta de esos años.

1967: BONNIE & CLYDE
LOS MUY INSENSATOS PLANES DE WARREN BEATTY CON BOB DYLAN

Si hay que poner una fecha al comienzo del pandemónium, 1967 parece la indicada. Dos novatos periodistas de *Esquire*, Robert Benton y David Newman, frecuentaban las proyecciones del MoMA de Nueva York donde un jovencísimo Peter Bogdanovich programaba retrospectivas de directores de Hollywood, cuando se toparon con un libro a la medida de sus ambiciones literario-cinéfilas: *The Dillinger Boys*, un recuento desapasionado de las aventuras de Bonnie Parker y Clyde Barrow. "Lo que más nos atrajo fue que era ideal para *épater le bourgeois*: que se tratara de asaltantes de bancos era secundario, porque eran pésimos robando bancos. Lo que importaba era su cualidad de estetas revolucionarios. Porque de eso se trataban los 60", confesaría años después Robert Benton (cuya película *Crepúsculo* sigue en cartel en estos días). Enviaron el guión a François Truffaut, quien primero les sugirió que se lo mandaran a Godard y después decidió filmarlo. Con el director ya comprometido, el guión comenzó a navegar por los estudios, que no querían saber nada de dos asesinos, un ménage-à-trois y un francés "moderno" llamado Truffaut. Un sábado de 1966, Warren Beatty llamó a Benton y le pidió ver el guión. Una hora después de pasar a buscarlo (sin dirigirle la palabra al guionista), llamó nuevamente y le anunció al pasmado Benton para decirle que estaba interesado en el proyecto. "¿Cuántas páginas leíste?", preguntó Benton. "Veinticinco", respondió el actor. Una hora después, Beatty volvió a llamar: "Quiero hacerlo". Pero no se proponía actuar en la película: su idea era producirla y conseguir a Bob Dylan para el papel de Clyde.

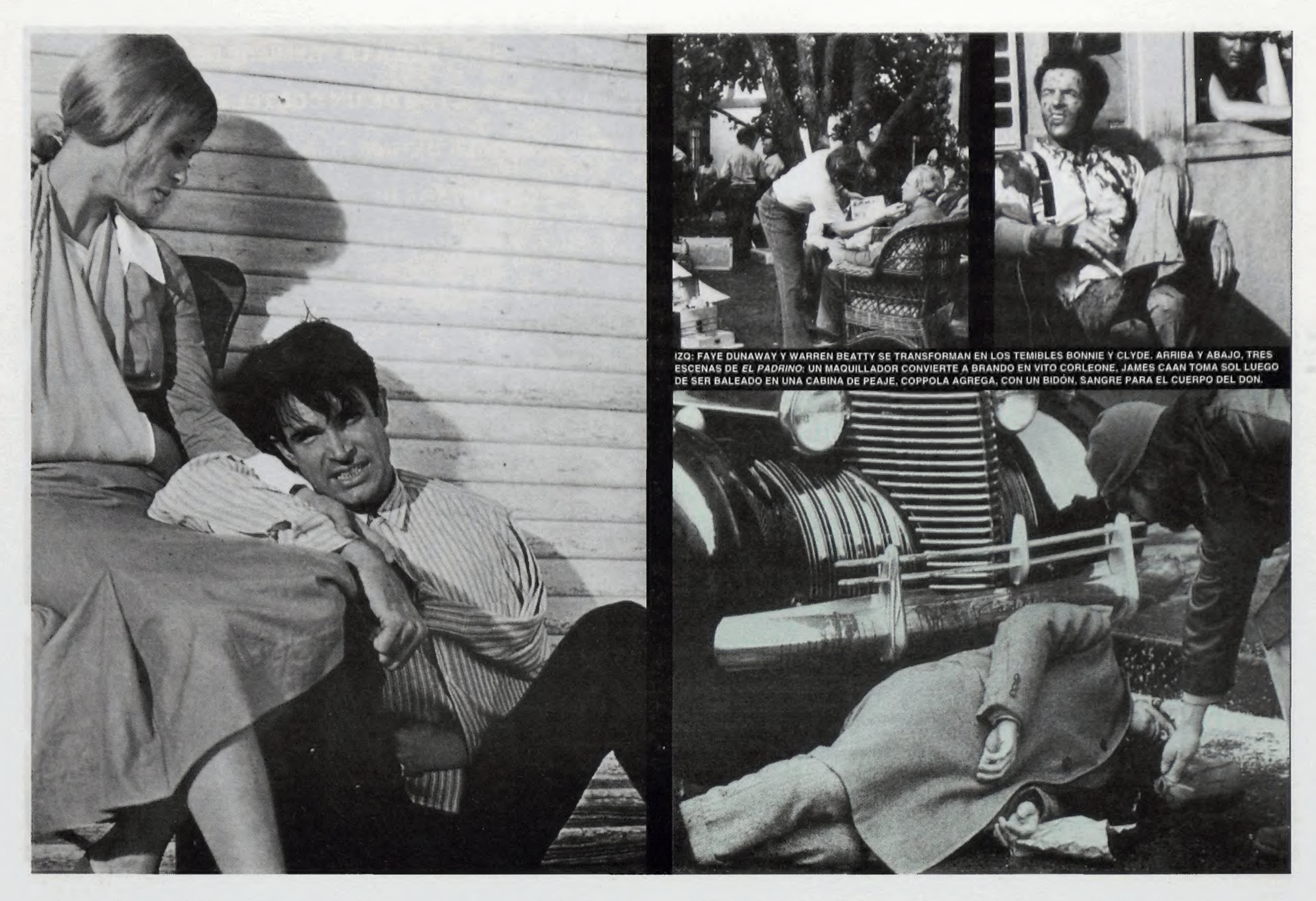
Luego de buscar en vano un director que se atreviera a dirigir a Dylan, Beatty convenció a Arthur Penn, con la expresa condición de que el protagónico estuviera a cargo de él. El resto del casting fue, según sus palabras, cómo pedir comida china: "Los estudios tenían una cantidad inmensa de actores bajo contrato, divididos en dos columnas, y todo lo que podía hacerse era elegir uno o dos de la columna de estrellas y el resto de la columna del montón". Beatty y Penn decidieron crear una tercera columna, y rellenarla de actores teatrales y televisivos "con poco o ningún glamour", como Gene Hackman, Michael J. Pollard, Estelle Parsons: gente *de verdad*. Durante el rodaje de *Bonnie and Clyde*, en el estado de Kansas, Beatty y el director se peleaban por absolutamente todo. Pero había algo en lo que estaban de acuerdo: la violencia. "Recuerden que eran los tiempos de Marshall McLuhan. La idea era utilizar el medio como dispositivo narrativo: potenciar lo relativamente escuálido de la historia para convertirla en una suerte de ballet de violencia". La idea de contar en cámara lenta el final de los bandoleros fue de Penn, pero también de la famosa filmación Zapruder: la cabeza de Clyde estalla en el film tal como había estallado la cabeza de JFK en Dallas.

En junio de 1967, Beatty decidió proyectarle la película a Jack Warner, célebre por su mal carácter y sus problemas de vejiga. A los seis minutos, Warner se levantó rumbo al baño. Volvió a su asiento para un rollo más, y se levantó de nuevo. Y de nuevo. Finalmente se encendieron las luces. "¿Cuánto duró la película?", preguntó Warner. "Dos horas y diez minutos, coronel", respondió su yerno, Bill Orr. "¡Quién carajo puede hacer una película de tres meadas!", rugió Warner. Beatty trató de explicar: "Jack, es básicamente un *homage* a las películas de gangsters de los 30 que hacía la Warner Brothers". "¿Qué carajo es un *homage?*", gritó Warner. Beatty y Penn tampoco tuvieron suerte con los críticos, que en aquellos tiempos podían matar una película en menos tiempo de lo que le lleva al público contar las estrellitas con que la califican. Todos ellos estuvieron de acuerdo en que *Bonnie and Clyde* no era una película que le hiciera bien al público norteamericano. Dos semanas después de su estreno, fue bajada de cartel y reemplazada por otra producción del mismo estudio, *Reflejos en un ojo dorado*, el cuento de Carson McCullers adaptado por un casi adolescente Francis Ford Coppola, con Marlon Brando.

> **"EL PROBLEMA DE LA COCAÍNA EN ESTADOS UNIDOS ES CULPA MÍA. NO HABÍA NI UN GRAMO ANTES DE BUSCO MI DESTINO. UN AÑO DESPUÉS, NO EXISTÍA LUGAR DONDE NO HUBIERA".** DENNIS HOPPER

1969: BUSCO MI DESTINO
LOS CHICOS MALOS Y EL PÁNICO A LAS MOTOS DE DENNIS HOPPER

Ese mismo año, dos jóvenes y desconocidos veteranos del cine clase B, Dennis Hopper y Peter Fonda, intentaban conseguir financiación para una película sobre motociclistas. La próspera compañía de Roger Corman, AIP, les pareció el lugar ideal, pero Corman les dio una palmada en el hombro y dio la espalda al proyecto. Columbia había formado una pequeña compañía para proyectos pequeños de jóvenes desconocidos, llamada Raybert. Hopper y Fonda llegaron a las oficinas de la novel productora y consiguieron 360.000 dólares de financiación para *The Loners* ("Los solitarios", tal como se titulaba el film en ese momento). No tenían guión. Sólo sabían los nombres de los dos protagonistas: Billy (por Billy the Kid) el personaje de Hopper, y Wyatt (por Wyatt Earp) el de Fonda. También sabían que querían filmar un viaje de ácido, pero nada más. Un día antes de partir hacia la locación, Hopper se dio cuenta de que le faltaba un integrante del equipo y gritó por los pasillos de la productora: "¿Quién quiere ser eléctrico?". Una chica, contratada para hacer foto fija, levantó la mano. Hopper dijo: "Bárbaro, vos iluminás la película". Los tres camarógrafos contratados pensaban que cada uno de ellos era primera cámara. Había varias armas cargadas sobre la mesa de catering. Jack Nicholson decidió aceptar el papel del abogado que se suma a los dos protagonistas, luego de que el tejano Rip Torn amenazara con asesinar a Hopper y se retirara del rodaje, junto con todo el equipo técnico. Hopper sostiene hasta el día de hoy que, luego de aquella pelea, se encerró en el departamento de Terry Southern y escribió el guión. Luego de inventar el título, Southern fue rápidamente despedido. Peter Fonda comenzaba a tenerle miedo a Hopper, por lo que contrató varios guardaespaldas y se encerraba con llave en su trailer. El rodaje empezó en varias locaciones de California y se trasladó al Sur. Si había sol un día y estaba nublado al día siguiente, Hopper filmaba igual, aprovechándose de la ausencia de un director de fotografía. Las latas de celuloide manchadas de cocaína se usaban igual. Fonda decía que era "cinema-verité en términos alegóricos" y se burlaba del invencible pánico de Hopper a las motos. Había gente que la pasaba de maravilla: Nicholson declaró orgulloso que durante el rodaje había fumado un porro por día (costumbre que mantuvo durante los quince años siguientes: según él, con la intención deliberada de reducir su *tempo* adrenalínico y dar con el tono justo para estar delante de una cámara).



IZQ: FAYE DUNAWAY Y WARREN BEATTY SE TRANSFORMAN EN LOS TEMIBLES BONNIE Y CLYDE. ARRIBA Y ABAJO, TRES ESCENAS DE *EL PADRINO*: UN MAQUILLADOR CONVIERTE A BRANDO EN VITO CORLEONE, JAMES CAAN TOMA SOL LUEGO DE SER BALEADO EN UNA CABINA DE PEAJE, COPPOLA AGREGA, CON UN BIDON, SANGRE PARA EL CUERPO DEL DON.

Luego vino el montaje. La primera versión duraba cuatro horas y media. Hopper debía entregar el original a Pando (la compañía de Fonda), que a su vez debía entregarlo a Raybert, que a su vez era una subsidiaria de Columbia, cuyos ejecutivos estaban más que dispuestos a tomar medidas quirúrgicas con el interminable trip de ácido. Hopper fue finalmente despachado con una novia a Taos, mientras la productora reeditaba la película en una versión de noventa y cuatro minutos. Al grito de "hicieron un programa de televisión con mi película", Hopper amenazó pelearse con todos los ejecutivos de Columbia, pero finalmente aceptó el nuevo corte, temeroso de las represalias. Bert Schneider envió la película a Cannes, donde ganó el premio a la mejor ópera prima. *Busco mi destino* se estrenó el 14 de julio de 1969, tres semanas antes de los asesinatos del clan Manson y pocos días antes de la llegada del hombre a la Luna. Los dueños de los cines no entendían nada: "Las colas tenían tres cuadras de largo; nadie usaba zapatos y hubo que sacar las puertas de los baños, porque no se podía respirar del olor a marihuana". La película había costado 501.000 dólares. Recaudó 19 millones sólo en Estados Unidos. Hopper se convirtió en el mejor amigo que un ejecutivo cinematográfico podía tener: "El problema de la cocaína en Estados Unidos es culpa mía. No había ni un gramo antes de *Busco mi destino*. Un año después, no existía lugar donde no hubiera". Pero lo más importante es que la película había encontrado un público que nadie sabía que existía. O como dijo Buck Henry: "Nadie supo quién la escribió, nadie sabe quién la dirigió, nadie sabe quién la editó, parece un rejunte de cientos de películas pegadas entre sí con una banda de sonido bien 60. Pero abrió un camino. Los chicos finalmente tenían el control". La *nouvelle vague* norteamericana había comenzado. Y, para sorpresa de los grandes estudios, era un éxito comercial.

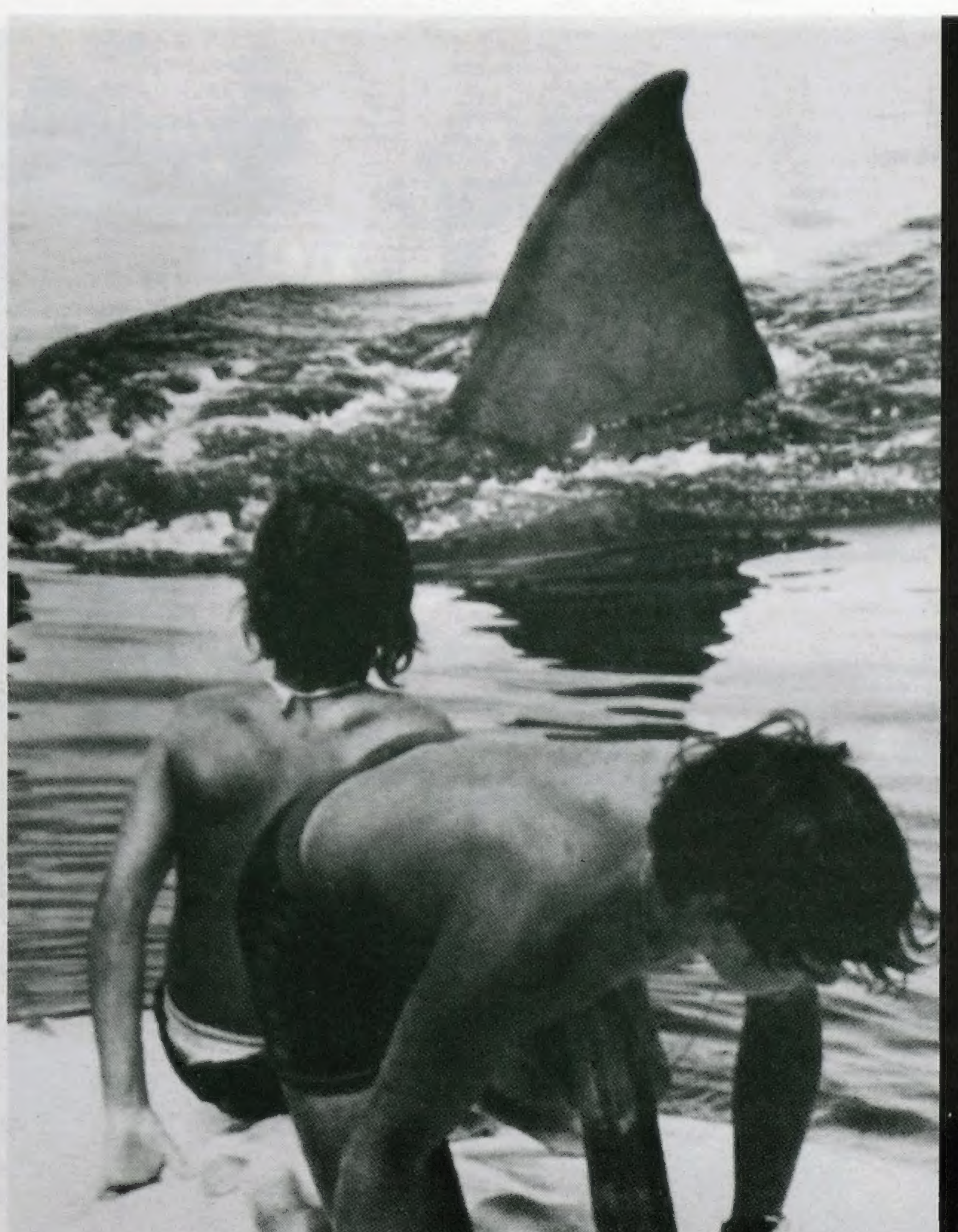
1972: EL PADRINO
DE CÓMO MARLON BRANDO COBRÓ MENOS QUE UN DIRECTOR NOVATO

En marzo de 1968, el jefe de producción de la Paramount, Robert Evans, tenía sobre su escritorio un manuscrito de ciento cincuenta páginas de un desconocido llamado Mario Puzo. El autor lo miraba nervioso, estrujando un pañuelo: debía once mil dólares a prestamistas de la mafia. Si no los conseguía para esa noche, le romperían el brazo. Evans le dijo: "Acá tenés doce mil quinientos. Ahora, escribí el puto libro". Menos de un año después *El Padrino* encabeza todas las listas de best sellers y Universal ofreció un millón de dólares a Paramount por los derechos. Paramount supo recién entonces que tenía algo valioso entre manos. Evans le pidió a Puzo que escribiera un guión que actualizara la historia, con hippies y otras referencias contemporáneas. Pero todos los directores que leyeron el guión lo rechazaron. Un asistente de Evans propuso entonces el nombre de Coppola. En la típica escuela de pensamiento hollywoodense, el hecho de que Coppola fuera italiano parecía hacerlo más competente en el tema, aunque hubiera dirigido tres fracasos de taquilla: *You're A Big Boy Now*, *Finian's Rainbow* y *The Rain People*. Evans dio luz verde e inició el casting, mientras Coppola recorría *Little Italy* en busca de locaciones. La lista de actores solicitada por el cineasta empezó a hacer agua por los cuatro costados: el estudio se negaba a contratar a Al Pacino, "ese enano inadaptado incapaz de interpretar a un universitario como Michael Corleone". Y el capitoste de la petrolera Gulf, dueña de Paramount, golpeó su escritorio con el puño y aseguró a Coppola que Brando nunca interpretaría a Vito Corleone, mientras él estuviera a cargo del estudio. Tras cartón, el director tuvo un ataque epiléptico, cayó al suelo inconsciente y el jefe se impresionó. El estudio consiguió a Brando por unos módicos cincuenta mil dólares (el novel director había arreglado por ciento diez mil, más el seis por ciento de las recaudaciones).
Al final de la primera semana de rodaje, Coppola ya estaba atrasado: reescribía el guión por la noche, cerraba el set todas las mañanas para ensayar con los actores hasta el mediodía, filmaba por la tarde y enviaba las latas de celuloide a Hollywood. "Los ejecutivos se volvieron locos: las escenas eran tan oscuras que sólo se podían ver siluetas. Nadie había hecho algo así, y menos con dinero ajeno", recuerda Talia Shire, que interpretaba a Connie Corleone. "Evans terminó preguntándole a su asistente: *¿Qué pasa, tengo los anteojos negros puestos?*. Y sólo al ver las escenas de Brando volvió a abrir la boca, para decir: *¿Esta película va a llevar subtítulos?*". Coppola parecía tener los días contados. Se peleaba una y otra vez con los actores para que mantuvieran sus marcas, porque la iluminación era tan tenue que si no lo hacían, quedaban fuera de foco o se volvían invisibles. Gordon Willis, el director de fotografía, acusaba a Coppola de dejar todo en manos de la improvisación: "Francis es el tipo de persona que piensa: *Préndanme fuego. Si llego al otro lado de la habitación, va a ser espectacular*". Finalmente, y luego de diez asistentes de dirección, Coppola terminó el rodaje.

"DURANTE EL RODAJE DE EL PADRINO, COPPOLA ERA LA CLASE DE PERSONA QUE DECÍA: *PRÉNDANME FUEGO. SI LLEGO AL OTRO LADO DE LA HABITACIÓN, VA A SER ESPECTACULAR*". GORDON WILLIS

1973: EL EXORCISTA
"SI COPPOLA PUDO HACER UN BESTSELLER, YO LO HARÉ MEJOR"

William Friedkin había dirigido *Contacto en Francia* casi de casualidad: justo antes de dejar Fox, Darryl Zanuck se sentía magnánimo y le comentó al pasar que tenía dos millones de dólares en un cajón y no sabía en qué usarlos. Si con esa cantidad le alcanzaba para una película, podía hacerlo (la única experiencia de Friedkin era haber dirigido un par de capítulos de la serie televisiva *Alfred Hitchcock Presenta*). "Acabo de ver *Z*, del griego Costa Gavras. Estoy convencido de que puede tomarse una historia real y convertirla en algo tan interesante como una ficción. Sólo hay que incorporar el documental al cine, y lo voy a hacer. Eso es todo", dijo Friedkin y aceptó. La película se llevó cinco Oscars. En el verano del '72, se realizó una fiesta para los jóvenes realizadores del momento: Bogdanovich, Friedkin y Coppola eran los invitados de honor. Los dos últimos se retiraron en una limousine Mercedes Benz que Coppola les había ganado a los ejecutivos de Paramount cuando *El Padrino* superó los 50 millones de dólares. Bogdanovich se fue casi en el mismo momento, y ambos autos se encontraron en un semáforo. Friedkin sacó la cabeza a través de la ventana y gritó: "¡Cinco Oscars, incluyendo Mejor Película! ¡La película más atrapante de los últimos veinticinco años!", citando una crítica de *Contacto en Francia*. Bogdanovich sacó la cabeza a través de la ventana de su Volvo y gritó: "¡Un film que revolucionará la historia del cine!", recitando una línea de una reseña sobre *The Last Picture Show*. Y agregó: "¡Ocho nominaciones, y además mi película es mejor que la tuya!". Cuando llegó el turno de Coppola, se limitó a gritar: "¡*El Padrino*, ciento cincuenta millones de dólares!".
Poco después de la fiesta, Friedkin recibió una copia de la novela de William Peter Blatty, *El exorcista*, con una nota manuscrita del autor que decía: "Si no lo filmás vos, jamás se va a hacer". Friedkin aceptó, sencillamente para demostrar que podía hacer un bestseller mejor que las de Coppola. Durante el casting para el papel de Regan, la niña poseída, Friedkin encaró a una de las postulantes, la doceañera Linda Blair: "¿Leíste *El exorcista*?". La chica dijo sí. ¿De qué se trata?, quiso saber el director. "De una chica que es poseída por el demonio y hace un montón de cosas malas". Qué tipo de cosas malas, preguntó Friedkin. "Empuja a un tipo por la ventana, y se hace la paja con un crucifijo y...". El director le preguntó si sabía cómo se realizaba tal actividad manual. "¡Claro!". ¿Y por qué lo sabía? Blair lo miró atónita y contestó: "Porque me la hago todo el tiempo. ¿Vos no?". Con eso bastó para ganarse el papel. Decidido a controlar todos los aspectos de su película, Friedkin contrató a un editor inexperimentado y lo usó como títere. Cuando llegó el momento de incorporar la música, escrita por Lalo Schifrin, Friedkin escuchó a la orquesta de cien músicos y dijo: "Suena como una ma-



SPIELBERG FUE A LA PREMIÈRE DE TIBURÓN BAJO LOS EFECTOS DE UN CÓCTEL DE VALIUM. SENTADO EN LA ÚLTIMA FILA, VIO UN ESPECTADOR QUE SE LEVANTABA DE SU ASIENTO, VOMITABA EN EL HALL Y VOLVÍA A TODA VELOCIDAD. "AHÍ SUPE QUE HABÍA HECHO UN ÉXITO".







ARRIBA: UNA ESCENA DE *TIBURÓN*, DE SPIELBERG. A LA DERECHA: SCORSESE DIRIGE *CALLES PELIGROSAS*, HOPPER POSA DE FRENTE Y PERFIL DURANTE *BUSCO MI DESTINO*, Y WILLIAM FRIEDKIN, GENE HACKMAN Y FERNANDO REY EN EL SET DE *CONTACTO EN FRANCIA*.

rimba gigante. ¡Y además odio la música mexicana!" Y la arrojó por la ventana. *El exorcista* se estrenó un día después de Navidad. El público se desmayaba y tenía ataques de histeria en plena función o corría a la iglesia católica más cercana pidiendo exorcismos de urgencia para sus seres queridos. Un miembro de la Iglesia Protestante de Escocia escribió en una carta abierta a sus feligreses: "Prefiero darme un baño con excremento de cerdo antes que hacerlos ver esta película".

1975: TIBURÓN
EL VÓMITO PROVIDENCIAL QUE SALVÓ A SPIELBERG DEL SUICIDIO

En 1973, el precoz Steven Spielberg sentía que sus camaradas de armas lo consideraban "demasiado blando", a pesar del éxito de crítica en Francia de su primera película, protagonizada por un auto y un camión (*El duelo*). Por esa razón le propuso a Paul Schrader (el guionista de *Taxi Driver*) que escribiera un guión sobre ovnis y una conspiración gubernamental, tema que le rondaba la cabeza desde el principio de su carrera. "¿Una vida de San Pablo?", dijo Schrader. "¿Quién es San Pablo?", preguntó Spielberg. "Ese tipo que perseguía cristianos, hasta que un día vio una luz en su camino y se convirtió y se volvió líder de ellos. ¿Por qué no inventamos un científico que desacredita a gente que cree en ovnis hasta que un día ve uno y comprende que tiene que ser el primero que haga contacto con ellos?". Spielberg sostiene hasta el día de hoy que el guión de Schrader era "uno de los más vergonzosos que se hayan escrito a nivel profesional". Los ejecutivos de Fox le ofrecieron a Spielberg más tiempo para desarrollar *Encuentros cercanos del tercer tipo*, a cambio de que dirigiera una película basada en la novela de Peter Benchley, *Tiburón*. El estudio proponía a Charlton Heston y Jan Michael Vincent en los protagónicos, pero el director los convenció de usar a Richard Dreyfuss: el principiante (que solía anotar en una libreta los nombres de todos los directores que habían decidido no contratarlo) era más barato. Pero Spielberg empezó a preocuparse por la marcha de la película: "Empezamos el rodaje sin actores, sin guión y sin tiburón. Era como hacer *Moby Dick* pero sin Melville. Me quedaba despierto todas las noches pensando cómo podía zafar del contrato: romperme un brazo o pegarme un tiro en el pie, cualquier cosa con tal de no firmarla". En el tercer día de rodaje, los tres prototipos de tiburón se hundieron en el mar y hubo que detener la filmación un mes. Los supuestos cincuenta y cinco días de rodaje se convirtieron en ciento cincuenta y nueve; el presupuesto había crecido en un trescientos por ciento. Hasta que Verna Fields, la montajista, decidió hacer una prueba: editar lo que tenían sin mostrar nunca al tiburón (Spielberg sostiene que fue idea suya). En la primavera de 1975, el director asistió a la première bajo los efectos de un cóctel de Valium. Sentado en la última fila, contemplaba la escena en que un niño es arrancado de la balsa para ser devorado por la bestia marina. Un espectador se levantó de su asiento; el director pensó que *Tiburón* era un fracaso, pero de golpe se dio cuenta de que el espectador vomitaba en el hall y volvía a su asiento a toda velocidad. "Ahí supe que había hecho un éxito".

EN EL CASTING DE EL EXORCISTA WILLIAM FRIEDKIN LE PREGUNTÓ A LA DOCEAÑERA LINDA BLAIR SI SABÍA CÓMO MASTURBARSE. BLAIR LO MIRÓ ATÓNITA Y CONTESTÓ: "¡CLARO, ME LA HAGO TODO EL TIEMPO. ¿VOS NO?". CON ESO LE BASTÓ PARA GANARSE EL PAPEL.

1977: LA GUERRA DE LAS GALAXIAS
ENANOS PELUDOS Y EFECTOS ESPECIALES: EL COMIENZO DEL FIN

Luego del desastre financiero y crítico de su delirante debut, *THX 1138*, George Lucas recibió este consejo de Coppola: "Tratá de hacer algo que parezca humano. Lo único en lo que pensás es en la ciencia-ficción. Filmá una película tierna y graciosa". Lucas siempre decía que involucrar emocionalmente a la audiencia le parecía facilísimo: "Mostrás un gatito y hacés que un tipo le rompa el cuello". A diferencia de sus compañeros del Nuevo Hollywood, intentaba inyectar algo de moral en sus espectadores. Luego del consejo de Coppola (y de *American Graffiti*), Lucas le dijo a su mujer (Marcia, montajista de *Taxi Driver* y *Alicia ya no vive aquí*): "Voy a hacer una película para chicos, porque todos se olvidan de la necesidad de decir qué está mal y qué está bien". En febrero de 1972, comenzó a escribir el guión de lo que sería *La guerra de las galaxias*. Tardaría dos años y medio en terminarlo. El personaje del Emperador estaba basado en Richard Nixon. Obi Wan Kenobi y Darth Vader eran un solo personaje. Annikin Starkiller se transformó en Luke Skywalker. Coppola merecía un homenaje: era Han Solo, el héroe que derrotaba sin ayuda al Imperio (léase: los estudios), amaba correr riesgos pero apostaba compulsivamente y nunca tenía el dinero necesario para lograr el poder. Y, lo que era más importante: la chica quedaba en manos de Luke (léase: Lucas). El rodaje se realizó en los gigantescos estudios Elstree, en Londres. Como ya había sucedido con *THX* y *American Graffiti*, Lucas demostró su nula capacidad comunicativa con sus actores. Harto de palabras impronunciables y *slang* tecnofuturista, Harrison Ford le gritó al director: "Podés tipear perfectamente esta mierda, pero nadie puede decirla". Carrie Fisher terminó siendo víctima de las rígidas posturas morales de Lucas: le vendaron los pechos con cinta adhesiva porque "los pechos no se mueven en el espacio exterior", según el director. Cuando el rodaje terminó, pero los costosos e inéditos efectos especiales aún no estaban listos, Lucas decidió exhibir igual la película, poniendo escenas de combates aéreos de la Segunda Guerra en su lugar. La proyección fue un fracaso estrepitoso. Brian De Palma increpó a Lucas a la salida: "¿Dónde transcurre la película? ¿Quiénes son esos enanos peludos? ¿Por qué hay gente vestida como el Hombre de Hojalata de *El Mago de Oz*? ¡Nadie entiende de qué estás hablando!". Spielberg fue el único que disentía: "George, es buenísima. Va a recaudar 200 millones". Ninguna película había recaudado tanto dinero. Lucas escapó a Hawaii antes del estreno de *La guerra de las galaxias*. Allí recibió la primera señal: un telegrama de Coppola, quien buscaba desesperadamente financiación para *Apocalipsis ahora*, donde decía "Mandá plata. Francis". Lucas comenzó a tener esperanzas cuando uno de los productores de la película, Jay Cocks, lo llamó para decirle que Harrison Ford había aparecido por su casa con la ropa hecha jirones: "¡Entré en Tower Records a comprar un disco, y una multitud me saltó encima!". Tres meses después de su estreno, *La guerra de las galaxias* había superado los 200 millones de dólares en taquilla. Lucas nunca volvería a dirigir.

1973-76: TAXI DRIVER
VOLVER A LAS FUENTES: PARANOIA EN LAS CALLES DE NUEVA YORK

A diferencia de sus colegas, Martin Scorsese había estudiado aplicadamente en la escuela de cine de la Universidad de Nueva York, mientras escribía un guión relativamente autobiográfico (*The Season Of The Witch*) que terminaría siendo *Calles peligrosas*. Había detestado el libro de Mario Puzo: consideraba que no guardaba relación alguna con la realidad. El sabía cómo eran las cosas: "En donde yo nací, todo el mundo tenía un arma; era necesario". Jay Cocks le consiguió a Scorsese una entrevista con John Cassavetes, a quien le mostró un largo que había filmado en su época de estudiante, *Quién golpea a mi puerta*. Cassavetes le dijo que era igual de buena que *El ciudadano*. O mejor: "Tiene más corazón". Scorsese tuvo un principio de infarto, se mudó a Los Angeles y se hizo amigo de Brian De Palma, quien le presentó a Coppola, a Spielberg y a Lucas. Dos meses después, y luego de admirar su película, Roger Corman le ofreció filmar *Boxcar Bertha*, una variación en clave B de *Bonnie y Clyde*. Scorsese se la mostró a Cassavetes, que le dijo: "Buen trabajo, pero no vuelvas a hacer nunca algo así". Así que rechazó otra pe-



"¿DÓNDE TRANSCURRE LA PELÍCULA? ¿QUIÉNES SON ESOS ENANOS PELUDOS? ¿POR QUÉ HAY GENTE VESTIDA COMO EL HOMBRE DE HOJALATA DE EL MAGO DE OZ? ¡NADIE ENTIENDE DE QUÉ ESTÁS HABLANDO!"

BRIAN DE PALMA A GEORGE LUCAS, DESPUÉS DE VER LA GUERRA DE LAS GALAXIAS.

(Zoe gk. LIFE + Trope Movement, Turn, REVOLUTION)



ARRIBA: GEORGE LUCAS DURANTE EL RODAJE DE *AMERICAN GRAFFITI* Y UNA POSTAL DEL STAFF DE *ZOETROPE*, EL UTÓPICO ESTUDIO DE FRANCIS FORD COPPOLA. A LA DERECHA: UNA SECUENCIA DE *LA GUERRA DE LAS GALAXIAS*, TAMBIEN DE LUCAS.

lícula de Corman para filmar *Calles peligrosas* (una frase que Cocks tomó de una novela de Raymond Chandler). Corman le ofreció ciento cincuenta mil dólares a Scorsese si reescribía la película para un elenco negro, intentando aprovechar el éxito de las películas de *blaxploitation*. Para entonces, el director había conocido a Robert De Niro en una fiesta, y le ofreció el papel de Johnnie Boy, aunque el actor prefería hacer a Charlie (el papel de Harvey Keitel). Con el exiguo presupuesto, Scorsese sólo pudo contratar a un equipo de estudiantes (que tenían la costumbre de perder las latas de celuloide en donde se guardaban las escenas ya filmadas). El director estaba tan nervioso que tenía que usar guantes para evitar comerse las uñas. El montaje no fue menos difícil: las secuencias habían sido filmadas en cientos de locaciones diferentes, y resultaba casi imposible ocultar la precariedad con que se había rodado la película: "Bobby dispara un tiro hacia el Empire State, pero la bala astilla una ventana. Esa ventana estaba en Los Angeles", comentaba Scorsese.

Luego de ver *Calles peligrosas*, Paul Schrader decidió mostrarle a Scorsese el guión que había escrito (el mismo que le había mostrado a su amigo Brian De Palma, quien le advirtió que nadie pagaría por ver algo tan bien escrito y tan sórdido y delirante). Mientras tanto, Bernardo Bertolucci le ofrecía a Scorsese el guión de *Novecento*, encantado con *Alicia ya no vive aquí* (que se había estrenado en 1974). En el mismo verano en que las playas se vaciaron gracias a *Tiburón*, Scorsese filmó *Taxi Driver*, el guión de Schrader. El vestuario de Travis Bickle consistía únicamente de la ropa del guionista, quien parecía haber contagiado más sordidez en el rodaje de lo que Martin Scorsese quería reconocer, tal como recuerda la propia esposa del director: "Hay una escena en que un traficante de armas llega al departamento de Travis con una caja de armas.Yo le dije a Marty que conocía a un tipo que no sólo interpretaría el papel a la perfección, sino que traería sus propios revólveres".

Aunque Schrader sospechaba que el director intentaba cambiar el guión para adaptarlo a sus propias ideas, Scorsese estaba decidido a mantener el espíritu de la película: "El estudio quería convertirla en una historia de amor, así que nos habíamos juramentado con el equipo destruir la película en el caso de que los ejecutivos intentaran sacármela. Estaba obsesionado con *Taxi Driver*, pero sabía lo que hacía. Para no pelear, me hubiera quedado con Corman". Scorsese tenía razón: el estudio intentaba arrebatarle la película, preocupado por la calificación *X* que parecía inminente. El director decidió mostrarla a algunos críticos y luego se encerró con llave en una casa rodante, con la única copia. Finalmente, varios estudios ofrecieron comprársela, aun con la calificación *X*. En un gesto de buena voluntad con la Junta Calificadora, Scorsese ofreció opacar los colores de la escena final, para que no se notara tanto la sangre: sabía que, bajando la saturación de los colores, la escena se tornaba aún más violenta gracias a la irrealidad de la imagen. *Taxi Driver* había terminado la cruzada de *Bonnie y Clyde*: en donde Penn homenajeaba a la más siniestra realidad, Scorsese lograba reflexionar sobre ella a partir de la ficción. "Los Travis Bickle de este mundo existen porque existen los medios. Si estás en la tapa de *Newsweek*, sos importante. La razón por la cual estás en la tapa *no* es importante. Marty probablemente no pensaba en transmitir un mensaje político con la película, sino que trataba de hacerse el violento para conquistar a las masas. Y el público quedó abrumado por la violencia: se olvidó de prestar atención al mensaje. Todo me decepcionó profundamente", se quejaba Schrader.

CUANDO ROGER CORMAN LEYÓ EL GUIÓN DE CALLES PELIGROSAS, LE OFRECIÓ CIENTO CINCUENTA MIL DÓLARES A SCORSESE SI REESCRIBÍA LA PELÍCULA PARA UN ELENCO NEGRO, INTENTANDO APROVECHAR EL ÉXITO DE LAS PELÍCULAS DE *BLAXPLOITATION*.

1979: APOCALIPSIS AHORA
CÓMO GASTAR 40 MILLONES Y PERDER A TODOS LOS AMIGOS

Sí, parece mentira, pero la idea inicial de Coppola era que George Lucas fuese el director de *Apocalipsis ahora*. Luego de darse cuenta de que a Lucas le interesaba más hacer *La guerra de las galaxias*, decidió filmarla él mismo, con su propio dinero y en Filipinas. Cuando llamó a Roger Corman para pedirle algunos consejos, éste respondió: "El único consejo que puedo darte es que no vayas". El director hizo oídos sordos y marchó a las tierras de Imelda Marcos y su miríada de zapatos. El ambiente en la locación era vietnamesco: los encargados de los botes que transportaban los equipos a través de la selva llevaban remeras con números, para hacer más fácil su identificación en caso de que se ahogaran. "Cuando filmamos la escena en la que Martin Sheen llega a una trinchera, preguntando quién es el oficial a cargo, y el soldado le responde *¿no es usted?*, todo el equipo contuvo la respiración. Eso era filmar *Apocalipsis*", comentó uno de los miles de asistentes de dirección de Coppola en la película. Luego de tres meses de rodaje, un tifón destruyó varias locaciones, dejando a cientos de personas aisladas y sin comida. El director pasó el mal momento junto a una actriz que había conocido en el rodaje de *El Padrino II*, y luego abordó un jet particular que lo devolvió a los Estados Unidos. Un mes después comenzó la fase 2: la construcción de los dominios de Kurtz. El decorado rebalsaba de cadáveres, muchos de los cuales eran de carne y hueso, o lo habían sido en un pasado no demasiado remoto: "En algún momento nos enteramos de que el tipo que se encargaba de conseguir los cuerpos de un laboratorio de investigaciones médicas había falsificado los comprobantes, y en realidad robaba tumbas". Mientras los nativos excavaban con sus propias manos una pileta de natación para el bungalow de Coppola, el director descubrió que Marlon Brando ni siquiera se había molestado en leer *El corazón de las tinieblas*, y debió dedicar una semana entera a leerle la novela en voz alta. En un viaje relámpago a Nueva York, se encontró con Pauline Kael, la afamada crítica cinematográfica, que le advirtió acerca de usar la "Cabalgata de las Valkyrias", porque "Lina Wertmuller ya la usó en *Pascualino Siete bellezas* y todo el mundo se va a dar cuenta". Evidentemente, Kael sobreestimaba al público. Y subestimaba a Coppola. En medio del rodaje, Martin Sheen tuvo un ataque al corazón. Mientras tanto, aunque enviaba un avión a Japón para que le trajera comida especial, Coppola estaba seguro de que no sobreviviría, así que redactó un testamento en el que pedía a George Lucas que terminara la película. Un año y tres meses después de comenzar, y obviamente vivo, Coppola filmó la última escena de la película: había gastado 40 millones de dólares (contra los 13 pautados), perdido 30 kilos y tenía en su poder 250 horas de celuloide revelado. El estudio acordó la fecha de estreno para mediados de 1979. Coppola acompañó al film –aún sin su montaje definitivo– a Cannes, en donde ganó la Palma de Oro. Cuando el guionista John Milius vio la película, se enfureció tanto que pulverizó una de las puertas de la sala de proyección del Festival con un puño. Coppola prefirió ignorarlo y dedicarse a darle consejos a Scorsese, quien intentaba recuperarse del fracaso de *New York, New York* filmando un librito sobre el boxeador Jake La Motta que le había acercado Robert De Niro: "Hacer cine es como hacer vinos: de todas las uvas, algunas están quemadas, otras no están del todo maduras, y una gran cantidad son agrias: si el enólogo transpira muchísimo, quizás se logre un buen vino". R

MANTENIÉNDOSE VIVOS

Llevan vendidos unos 100 millones de discos en sus 36 años de carrera. Sus canciones han sido interpretadas por Elvis Presley, Sarah Vaughan, Janis Joplin y los Backstreet Boys. Entre sus admiradores más recientes se cuentan Oasis y George Michael. Ocupan el quinto lugar entre los artistas más exitosos de todos los tiempos (detrás de Elvis, Los Beatles, Michael Jackson y Paul McCartney). Para quien ya los vio, quien los vea por TV y quien prefiera no verlos nunca, Radar bucea en el arcón de los recuerdos de los hermanos Gibb.

Por CLAUDIO KLEIMAN ¿De dónde viene el nombre? La teoría más aceptada dice que proviene de las iniciales de Brothers Gibb (Hermanos Gibb), los tres hermanitos que han sido desde siempre el núcleo del grupo: el carilindo Barry, y los mellizos Robin y Maurice. Otras teorías aventuran que las iniciales corresponden en realidad sólo a las de Barry, el mayor de los hermanos y líder "de facto". Algunos inclusive sostienen que son las iniciales de Bill Good (un organizador de carreras de autos en Brisbane, Australia) y Bill Gates (un DJ amigo de éste, nada que ver con el que todos conocemos), quienes les proporcionaron a los Gibb su primer trabajo artístico. Como sea, el nombre quedó. No sólo eso: además parece, en cierta manera, el sonido producido por las particulares armonías vocales de los hermanos, que siempre fue su marca de fábrica. Esa que, cuando sus discos comenzaron a arribar a nuestro país a fines de los '60, hizo que la gente comentara: "Cantan como corderitos".

¿Son realmente australianos? La cosa es así: tanto Barry (nacido el 1 de septiembre de 1947) como Maurice y Robin (nacidos el 22 de diciembre de 1949) nacieron en la Isla de Man, Inglaterra, en una casa llena de música (el padre era director de su propia "big band", la madre cantante). Pero la familia emigra a Australia en 1958, poco después del nacimiento del menor de los hermanos, Andy (quien después tendría su propia carrera solista). Allí, en 1962, comienzan a presentarse como The Bee Gees, aunque los hermanos Gibb venían cantando juntos desde fines de los '50 bajo distintos nombres (su debut en público se produjo cuando Barry tenía nueve años y los mellizos sólo seis). Hacia 1964, inspirados por Los Beatles, se toman un grupo pop adolescente y van refinando sus talentos como compositores e intérpretes de sus propias canciones. También empiezan a tomarle la mano a los estudios de grabación, obteniendo varios éxitos en Australia antes de retornar a Inglaterra en un año clave: 1967, cuando Los Beatles editan su *Sgt. Pepper's*. Allí firman con el legendario empresario Robert Stigwood (quien sería su manager durante los años más exitosos de su carrera) y editan el primer LP distribuido internacionalmente (aunque ya tenían varios discos grabados en Australia, que saldrían en Inglaterra después que el grupo se hiciera famoso). Titulado *Bee Gees 1st*, el disco contenía el tema que iniciaría una larguísima sucesión de hits: "New York Mining Disaster 1941". A esta altura, el trío incluía ya a dos músicos australianos, Colin Peterson y Vince Melouney, para encajar con el formato más tradicional de grupo de rock. Los Bee Gees pasan a engrosar la "segunda ola" del rock británico, junto a bandas como Traffic, Moody Blues, Procol Harum, Cream y el Experience de Jimi Hendrix (quien, por extraño que parezca, era amigo de la banda). Ya en la primera mitad de los '70, los continuos cambios en el panorama musical inglés amenazaban acabar con la vigencia del grupo: en Gran Bretaña reinaba el "glam rock", con David Bowie y T. Rex a la cabeza, y no había lugar para las dulces baladas pop de los hermanos. Los Gibb tomaron entonces una decisión inteligente: mudarse a Miami, con el fin de buscar los favores del público norteamericano. El éxito demoraría un poco, pero llegaría. Y cómo.

¿Cómo fueron a parar a Fiebre de sábado por la noche? Una vez en Miami, los Bee Gees se conectan con el famoso productor Arif Mardin (el de Aretha Franklin, entre otros monstruos) y empiezan a desarrollar una música más inclinada hacia el soul y el rythm & blues, alejándose un poco del folkrock melódico que había caracterizado su etapa anterior. Su "retorno" comienza en 1975 con "Jive Talkin'", el primero de sus hits con una orientación claramente bailable. Sería un anuncio de lo que vendría. El éxito siguiente, "Nights On Broadway", introduce el falsete de Barry que se convertiría en un sello distintivo de los éxitos de este período. Esta particular manera de canto ya se encontraba plenamente desarrollada en "You Should Be Dancing", de 1976, otro Nº 1. Pero era apenas el comienzo. Stigwood (que, a esta altura, además de ser manager de los Bee Gees poseía también su propio sello: RSO Records) produce un film basado en la música disco, *Saturday Night Fever*, y contacta al grupo para que contribuya con canciones para la banda de sonido. Estos componen especialmente cinco temas y donan otros dos: "Stayin' Alive", "How Deep Is Your Love", "Night Fever", los mencionados "Jive Talkin'" y "You Should Be Dancing", más "If I Can't Have You" (para ser grabado por Yvonne Elliman) y "More Than A Woman"(por Tavares). La película protagonizada por John Travolta sería mucho más que un éxito comercial sin precedentes: produciría un verdadero shock cultural que marcó a fuego la última mitad de los '70. La resultante banda de sonido fue durante un tiempo el disco más vendido de todas las épocas (hasta ser desbancado por *Thriller* de Michael Jackson, aunque continúa siendo la banda sonora que ostenta el récord de ventas: unos nada despreciables 40 millones hasta la fecha). Parecía que nada podía alterar el reinado de los hermanos Gibb: una canción de los Bee Gees era reemplazada en el tope de los charts por otra compuesta y/o producida por éstos para otros intérpretes. Entre ellos su propio hermano Andy (que obtuvo una serie de éxitos como solista durante esta misma época) y Frankie Valli, que cantó el tema "Grease", escrito por Barry para la película homónima, otra producción de Stigwood.

CUANDO LA FILIAL LOCAL DE POLYGRAM SE COMUNICÓ CON LA CASA CENTRAL EN ALEMANIA PARA PROCEDER A LA REEDICIÓN EN CD DE MELODY, ALLÍ NI SIQUIERA ENTENDÍAN DE QUÉ LES ESTABA HABLANDO: LOS BEE GEES NI SIQUIERA LO INCLUYEN EN SU DISCOGRAFÍA.

¿Cuál fue su período más bajo? Los años 1969-'70, en los cuales curiosamente, después de producir lo que muchos consideran su mayor logro artístico, el álbum doble *Odessa*, el grupo llegó a separarse debido a la inestable relación entre los hermanos, con las peleas internas agravadas por la fama y otros intoxicantes. Los primeros en partir fueron los dos comparsas australianos. Durante un tiempo Robin intentó hacer carrera como solista, mientras Barry y Maurice continuaban con los Bee Gees llegando a editar un álbum como dúo (*Cucumber Castle*), antes de hacer ellos también sus propios intentos individuales. Luego de 15 meses de separación, hacia comienzos de 1971 superan sus diferencias, retomando con la exitosa balada "How Can You Mend A Broken Heart". Otro momento dramático se produjo en 1988 con la muerte (por sobredosis, aparentemente) de su hermano Andy, que se produjo pocos días antes de que cumpliera treinta años.

¿Cuál fue su peor bochorno? Curiosamente, el proyecto que siguió a su éxito más grande, *Saturday Night Fever*. Stigwood no tuvo mejor idea que hacer un film musical tomando como base el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de Los Beatles, con los Bee Gees como protagonistas junto a Peter Frampton, un ídolo carilindo del momento que había conseguido un éxito impresionante con su álbum *Frampton Comes Alive*. La ecuación del empresario seguramente habrá sido matemática: sumar las ventas de los Bee Gees y las de Frampton. Sin embargo, como suele suceder en estos casos, las cosas no resultaron como estaban previstas: el film fue masacrado por la crítica y las ventas del álbum fueron apenas discretas. Barry Gibb confesó hace poco una anécdota muy divertida al respecto: "En aquellos días te daban el Disco de Platino basado en los envíos (los discos que salen de la planta hacia las tiendas, y no las ventas reales al público). La compañía grabadora envió unos dos millones de discos, sin preocuparse por la demanda real, ¡y luego encontraron alrededor de un millón de ellos en un container tirado al costado de la ruta!". Sin embargo, los Bee Gees estaban en una posición tan exitosa que ese fracaso prácticamente no hizo mella en su carrera (sí en la de Frampton, que nunca pudo recuperarse realmente de esta debacle).



"CUANDO SALIÓ NUESTRO SGT. PEPPER CON PETER FRAMPTON, LA COMPAÑÍA GRABADORA ENVIÓ UNOS DOS MILLONES DE DISCOS, SIN PREOCUPARSE POR LA DEMANDA REAL, NOS DIERON EL DISCO DE PLATINO, ¡Y LUEGO ENCONTRARON ALREDEDOR DE UN MILLÓN DE ELLOS EN UN CONTAINER TIRADO AL COSTADO DE LA RUTA!"

BARRY GIBB

1. LOS BEE GEES EN 1967, RECIÉN LLEGADOS AL "SWINGIN' LONDON". DE IZQ. A DER.: MAURICE, BARRY Y ROBIN GIBB, CON LOS COMPARSAS COLIN PETERSON Y VINCE MELOUNEY.
2. LOS BEE GEES MODELO DISCO/MUSIC EN EL '76, JUSTO ANTES DE LA EXPLOSIÓN MUNDIAL DE "SATURDAY NIGHT FEVER".
3. LOS BEE GEES Y PETER FRAMPTON EN LA PUBLICIDAD PARA EL MUSICAL "SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND", UNO DE LOS GRANDES FIASCOS DE SU HISTORIA.
4. LA VERSIÓN 98: (DESDE LA IZQ.) BARRY, MAURICE Y ROBIN GIBB). BARRY DICE QUE, MIENTRAS LOS STONES PUEDAN SEGUIR ARRASTRÁNDOSE, ELLOS TAMBIÉN.

¿Cuál fue su período más brillante? Indudablemente, el que va de 1967 a 1969, durante el cual produjeron los fantásticos álbumes *Bee Gees 1st*, *Horizontal*, *Idea* y *Odessa*, que contienen buena parte de las canciones que cimentan su fama hasta el día de hoy: clásicos como "Holiday", "New York Mining Disaster 1941", "World", "To Love Somebody" (compuesta para Otis Redding pero finalmente intepretada por ellos mismos, y luego versionada por Janis Joplin), "Massachusetts", "I Can't See Nobody", "I've Gotta Get A Message To You" (una historia de ficción acerca de un preso condenado a muerte a punto de ser electrocutado), "Words", "I Started A Joke", "First Of May", "Melody Fair", y muchos otros. Una anécdota curiosa es lo ocurrido con la película *Melody* (1971), una historia de amor adolescente dirigida por Waris Hussein con música de los Bee Gees, que pasó sin pena ni gloria en el mundo, pero tuvo muchísimo éxito en nuestro país. Tal es así que en muchas biografías oficiales ni siquiera figura, y cuando la filial local de su grabadora (Polygram) se comunicó con la casa central en Alemania para proceder a su reedición en CD, allí ni siquiera lo conocían.

Los amantes de la época disco pueden incursionar en la mencionada banda de sonido de *Saturday Night Fever* o el álbum inmediatamente posterior, *Spirits Having Flown* (1978), que produjo los hits "Tragedy" y "Too Much Heaven". Entre las muchas compilaciones existentes, *The Bee Gees Story* presenta un panorama bastante representativo de los temas más conocidos de ambos períodos.

¿Qué es *One Night Only*? Es el nombre de una única actuación que los Bee Gees hicieron en Estados Unidos (más precisamente en Las Vegas) en 1997, conmemorando sus 30 años de carrera (aunque, como ya se ha dicho, en realidad son unos cuantos más), filmado para una especial de televisión que se trasmitió en forma mundial. De allí su nombre: "Solamente Una Noche". Pero como era previsible, esa única noche se transformó "a pedido del público" en algunas más, abarcando una gira mundial y un CD con la grabación de este concierto. La gira tiene hasta ahora características bastante reducidas, por lo caro que es el cachet de los muchachos (se habla de un millón de dólares): son sólo cinco actuaciones, en Dublín, Londres, Sidney, Auckland (estas dos últimas para marzo de 1999) y Buenos Aires, que será su única presentación en Sudamérica, el sábado 17 de octubre en el estadio de Boca Juniors. En cuanto al CD, junto a una selección de sus éxitos de las distintas épocas, presenta como novedad algunas canciones que los Bee Gees compusieron para otros artistas y aquí interpretan por primera vez ellos mismos, como "Guilty" (cantado originalmente por Barbra Streisand), "Heartbreaker" (Dionne Warwick), "Islands In The Stream" (Kenny Rogers y Dolly Parton) y "Grease" (Frankie Valli). También incluye su éxito más reciente, "Inmortality", que cantan junto a Celine Dion, y compusieron especialmente para la puesta teatral de *Saturday Night Fever* estrenada este año en Londres (¡producida por Stigwood!) conmemorando el vigésimo aniversario del film. Moderna tecnología mediante, los Bee Gees también cantan junto a su fallecido hermano Andy (a la manera de Natalie Cole y su padre Nat) en el tema "Our Love (Don't Throw It All Away)".

¿Cómo sigue la cosa? Dejemos ahora que el propio Barry tome la palabra: "Quiero que sigamos haciendo discos. Estamos en nuestra plenitud, lo crean o no. Vocal y mentalmente hemos conseguido permanecer intactos, de alguna manera. Dos de nosotros (Robin y yo) ya no fumamos. Pienso que eso ha hecho una enorme diferencia en la fuerza de nuestras gargantas y nuestros músculos. Si yo, que soy el mayor, tengo apenas 51, y los Stones pueden seguir arrastrando sus cuerpos de gira, no veo por qué no pensar que hay algunos álbumes más dentro de nosotros. Mientras te sigas divirtiendo, puede seguir haciéndolo. En el momento en que se vuelve una carga, estás terminado". R



Teatro



Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo

RADAR RECOMIENDA

Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo. Esta obra es el resultado de una experimentación de un grupo de alumnos del taller de actuación del Teatro Payró. Basándose en *El soplón* de Bertolt Brecht y *El marinero que perdió la gracia del mar*, de Yukio Mishima, la obra se sumerge en las relaciones entre padres e hijos que se dan en tres familias casi idénticas. Rodeados por el fantasma del nazismo, el miedo invade a los personajes, hasta conseguir que el pánico sea generalizado. Con dramaturgia de Javier Daulte, dirección de Felisa Yeni e iluminación de Diego Kogan y Carlos Morelli, la obra funciona como pequeña alegoría del terror estatal. Los jueves a las 21 en el Teatro Payró, San Martín 766.

Melodía inconclusa de una pareja. Esta primera versión de *Cerca*, una obra inédita de Eduardo Pavlovsky, muestra a una pareja que intenta encontrarse a pesar de las fuertes tensiones que los alejan. O, en otras palabras, una aproximación al deterioro del amor. Con Luján La Veglia y Daniel Di Cocco. Escenografía de Daniel Morales y música sobre fragmentos de conciertos de György Ligeti. Los viernes y sábados a las 21 en la Fundación de la Ranchería, México 1152.

LA BOLETERIA DICE

1. El mundo de Carmen Flores,
con Carmen Flores.
Teatro Avenida, Avenida de Mayo 1222.

2. ART,
con R. Darín, O. Martínez y G. Palacios.
Teatro Blanca Podestá, Corrientes 1283.

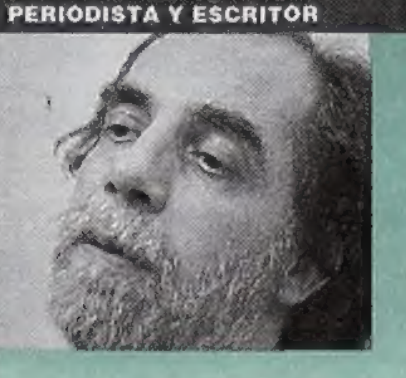
3. La dama y los vagabundos,
con Moria Casán y Nito Artaza.
Teatro Astral, Corrientes 1639.

4. Tengamos el sexo en paz,
con Charo López.
Teatro Liceo, Rivadavia y Paraná.

5. Pinti canta las 40 y el Maipo cumple 90,
con Enrique Pinti.
Teatro Maipo, Esmeralda 443.

Fuente: A. Argentina de Empresarios Teatrales.

Leonardo Moledo
PERIODISTA Y ESCRITOR



Greek recrea el mito de Edipo en tiempos de neoliberalismo rabioso. Pertenece a la constelación de obras y películas surgidas del anti-thatcherismo como The Full Monthy *o* Riff-Raff. *Aunque Thatcher haya ¿pasado? –o tal vez por ello–, la obra adquiere una dimensión global: la escoria insoportable de la globalización se entronca con un mito central de Occidente, confirmando la excelencia del teatro de Steven Berkoff. Además cuenta con excelentes interpretaciones (Aller, Gleijer, Saiz, Weber), y una inteligente dirección (Caracciolo y Javier), haciendo especial hincapié en el texto, lo que es la clave de su teatro, según creo yo. La recomiendo enfáticamente.*

Música



R. L. Burnside

RADAR RECOMIENDA

Come on in. R. L. Burnside. El blues, como género musical, no siempre presenta renovaciones. Quizá por su propia esencia, ha acostumbrado a su público al modo característico de tocar la guitarra que acompaña el fraseo del cantante. Sin embargo, esta producción del legendario Burnside viene con una novedad: el uso del sampler en la base desconcierta y convence. Este artificio tiene nombre propio: Tom Rothrock, el productor e ingeniero de sonido del disco. Rothrock fue el productor de Beck, la joven promesa de la nueva generación, y su impronta es evidente en este caso. Para verificarlo, basta escuchar "Rollin' tumblin' y "Heat", aunque la recomendación es válida para todo el disco.

Street funk & jazz grooves. Grant Green. El nombre de Grant Green está asociado al "acid jazz". Sin embargo, su trayectoria empezó mucho antes, tocando en algunas de las bandas de St. Louis. En los 60 llegó a Nueva York y se transformó en el artista preferido del sello Blue Note. Esta compilación resume algunos de los puntos sobresalientes de este guitarrista: desde "Talkin'about JC", que muestra su costado más jazzero, hasta el más puro funk de "The final comedown".

LOS MAS VENDIDOS

1. Gling Glo
Björk
One Little Indian

2. Is This Desire?
P.J. Harvey
Polygram

3. IV
Cypress Hill
Sony

4. Prolonging The Magic
Cake
Capricorn

5. Great Jewish Music
Marc Bolan
Tzadik

Fuente: Fénix Discos (Galería Bond Street, Santa Fe y Rodríguez Peña).

Damián Manusovich
JUGADOR DE FÚTBOL



*Los tres discos que sacó con el grupo The Jimmy Hendrix Experience (*Are You Experienced?, Axis: Bold As Love *y* Electric Ladyland*) son imperdibles. Los descubrí en Nueva York, durante las últimas vacaciones. Por suerte Hendrix dejó tanto material inédito, y todavía se pueden conseguir cosas como éstas. Es un guitarrista impresionante. Además, soy fan de los Stones. Pero mis preferencias musicales dependen mucho de mis estados de ánimo: puedo pasar de una bossa nova a un tango. En especial si son de Goyeneche, Pugliese o Piazzolla, un artista maravilloso, aunque creo que no logré entenderlo completamente. No importa, porque lo que trasciende de su música me impacta, aunque no la entienda. La verdad que sí.*

Videos



Laura

RADAR RECOMIENDA

Laura. Gene Tierney ha muerto misteriosamente, dejando una estela de celos y el amor desesperado de dos hombres muy diferentes: un chirriante columnista social entrado en años y un gigoló sureño con intenciones de sentar cabeza. Ambos tienen suficientes motivos, coartadas débiles y conductas sospechosas como para ser los culpables. Dana Andrews, el detective privado que intenta reconstruir la vida y muerte de Laura, tendrá que decidir qué es lo que pasó verdaderamente con esta chica. El problema es que el retrato de la víctima provoca estragos en la objetividad del representante de la ley, quien parece tener un interés cada vez más personal en resolver el crimen. Dirigida por partes iguales por Otto Preminger y Rouben Mamoulian.

El fantasma y la Sra. Muir. La señora en cuestión ha quedado viuda recientemente, y decide mudarse a un coqueto castillo inglés para recuperarse. Lo que ella no sabe es que la imponente construcción está habitada por el fantasma de un ocupante anterior, que inmediatamente se enamora de ella, con las consiguientes complicaciones sobrenaturales del caso. Encantadoras actuaciones de Gene Tierney y Rex Harrison, y la habitual maestría de Bernard Herrmann. Dirigida por Joseph L. Mankiewicz.

LOS MAS ALQUILADOS

1. Los Angeles al desnudo,
de Curtis Hanson.
Con Kevin Spacey y Guy Pearce.

2. La lección de tango,
de Sally Potter.
Con Pablo Verón y Sally Potter.

3. Estrella solitaria,
de John Sayles.
Con Kris Kristofferson y Frances McDormand.

4. Hamlet,
de Kenneth Branagh.
Con Kenneth Branagh y Julie Christie.

5. Claroscuro,
de Scott Hicks.
Con Geoffrey Rush y Armin Mueller-Stahl.

Fuente: L'Ecran (Roque Sáenz Peña 616 6º, of. 613).

Fena Della Maggiora
MÚSICO



Para mí, "la" película de culto es El ciudadano, *de Orson Welles. Aunque también hay otras:* Amigos míos, *de Mario Monicelli, con Ugo Tognazzi y Philippe Noiret, una típica tragicomedia italiana pero con un nivel increíble. Tanto en la original como en la secuela, uno se ríe de la crueldad que despliegan. La vi cuando la estrenaron en cine, y me pasé años buscando la copia en video. La continuación sólo se consigue en algunos videoclubs. En* Feos, sucios y malos, *de Ettore Scola, la crudeza estalla en la historia de un albañil que se gana un millón de liras al quedarse sin un ojo y el espectador presencia cómo reaccionan los tipos que viven con el albañil en la villa.*

Cine



RADAR RECOMIENDA

Ladybird, Ladybird. Maggie es una mujer privada de la custodia de sus hijos por culpa del siniestro concepto que el thatcherismo tenía de la "asistencia social". El Estado la acusa de negligencia por permitir que se incendie la cuna de uno de sus hijos, y pronto Maggie se encuentra sin posibilidades de verlos. El único que parece dispuesto a ayudarla y comprenderla es Jorge, un refugiado latinoamericano víctima de la xenofobia. Ken Loach hace gala de una indignación moral inédita en su filmografía y narra una historia real con una impresionante actuación de Chrissie Rock.

Principio y fin. El film de Arturo Ripstein continúa demoliendo el melodrama desde su interior, narrando la decadencia y desmembramiento de una familia a partir de la muerte del padre, lo que deja a Ignacia, su mujer, y a sus cuatro hijos (especialmente a Gabriel, en el que su madre confía para sacar adelante a la familia) en una situación delicada. Por supuesto que todo gira alrededor del dinero (mejor dicho, de la falta de él) y su incidencia directa en la caída en desgracia, ya irremediable. Con Ernesto La Guardia, Julieta Egurrola, Lucía Muñoz y Bruno Bichier.

LAS MAS VISTAS

1. Loco por Mary,
de Bobby y Peter Farrelly.
Con Cameron Diaz, Matt Dillon y Ben Stiller.

2. Rescatando al soldado Ryan,
de Steven Spielberg.
Con Tom Hanks, Tom Sizemore y Matt Damon.

3. Criaturas salvajes,
de John McNaughton.
Con Neve Campbell, Denise Richards y Matt Dillon.

4. Taxi,
de Gerard Pirès.
Con Samy Nacéri y Fréderic Diefentahl.

5. El mediador.
de F. Gary Gray.
Con Samuel L. Jackson y Kevin Spacey.

Fuente: Télam.

Leo Montero
CONDUCTOR DE TV



Vi Taxi, *la película francesa protagonizada por Samy Nacéry, con guión y producción de Luc Besson, y me reí mucho. Cuenta la historia de un pibe que durante muchos años laburó de cadete en una pizzería con una moto. Maneja muy bien y su sueño es tener un taxi. Cuando consigue la licencia, prepara un Peugeot 405 para correr, pero la trama lo obliga, policía mediante, a perseguir a un par de ladrones que andan en dos Mercedes Benz. Hay acción, humor y dos chicas espectaculares. Para pasar el rato está bien. Pero para reírse y disfrutar del cine como arte:* Los secretos de Harry. *Me encanta Woody Allen, vi todas sus películas. Me gusta su humor y su paranoia.*

Radio

RADAR RECOMIENDA

Q.E.P.D. Un programa diferente que tiene al humor negro como característica relevante. Se propone repetir el éxito del año anterior y mantiene las mismas secciones fijas: "*Adelantos del futuro*" pronostica las noticias que se oirán en el siglo XXI; "Se presume inocente" es el modo de participación de los oyentes que presentan una coartada; "Grandes hombres" es el espacio destinado para una genealogía de hombres de dudosa condición y causas pendientes, y en "Epitafios, hechizos y fantasmas" se pueden escuchar los testimonios de la gente del gremio. El programa está conducido por Diego Wolk y unos amigos de la necrofilia. Los sábados de 5 a 8 en Rock&Pop, FM 95.9.

Tras que éramos pocos. Los egresados de periodismo del Taller Escuela Agencia tienen *su programa de radio. Silvana Rabuffi* y Sebastián Fernández Zini son los conductores que mantienen una charla informal con gente del espectáculo. En la lista de los entrevistados figuran Hugo Arana y Edda Díaz, entre otros. En la producción intervienen Oscar Costas, Juan José Chiappetti y Alejandra Giménez. Los sábados de 17 a 18 por FM La Tribu, 88.7.

SE ESCUCHA

1. Rock & Pop
95.9
Share 18.73

2. Radio Uno
103.1
Share 15.03

3. Feeling
100.7
Share 11.07

4. La 100
99.9
Share 10.96

5. Aspen
102.3
Share 9.53

* Radios FM más escuchadas de lunes a viernes.
Fuente: Mercados y Tendencias.

Patricio Loizaga
ENSAYISTA



En La venganza será terrible, *Dolina es el porteño erudito, que mantiene el tono de las personas que no compran acríticamente lo dado y que tiene la entrañable desconfianza del tipo experimentado que sospecha de todo lo preestablecido. Eso me fascina. De Magdalena Ruiz Guiñazú y Nelson Castro me interesa la capacidad que tienen para repreguntar. Mario Mactas administra bien la sofisticación para hacerla comunicativa, desde un lugar de elegancia que maneja muy bien y desde una posición de cuestionamiento. A veces escucho* La supermañana de Chiche Gelblung, *por su capacidad de impugnar y romper el discurso preconcebido de los entrevistados.*

TV



RADAR RECOMIENDA

El color del dinero. Fast Eddie Nelson (Paul Newman) regresa a las mesas de pool para encontrar una versión mejorada de sí mismo: un jovencísimo y egocéntrico *amateur pueblerino* (*Tom Cruise*), a quien decide ayudar a llegar a los grandes torneos de Las Vegas a cambio de compartir las ganancias. El chico aprende y se rebela hasta que la relación se vuelve insostenible. Con un final que sería injusto contar, Scorsese le saca el jugo al guión de Richard Price, a la cámara de Michael Ballhaus, a las actuaciones de Cruise y de Newman, y al pool del bueno. El domingo a las 16,45 por HBO Olé.

El cartero llama dos veces. La química entre Lana Turner y John Garfield es sólo uno de los méritos de la legendaria adaptación cinematográfica de la novela de James M. Cain, la historia de dos amantes cuyos problemas comienzan cuando se deshacen del marido de la chica y escapan juntos. Aunque infiel al original (por cuestiones de censura), sigue siendo bastante superior a la remake hardcore protagonizada por Jessica Lange y Jack Nicholson. Uno de esos clásicos que se pueden ver cientos de veces. El martes a las 22 por Cinemax.

EL RATING MANDA

1. Gasoleros
Canal 13
26.8

2. Verano del '98
Canal 11
18.7

3. Chiquititas
Canal 11
11.2

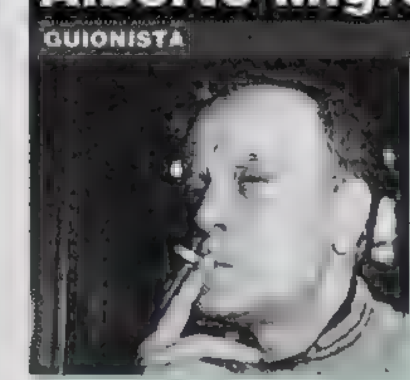
4. María, la del barrio
Canal 11
10.3

5. Ricos y Famosos
Canal 9
10.2

* Teleteatros más vistos

Fuente: Mercados y Tendencias.

Alberto Migré
GUIONISTA



La telenovela mexicana Mirada de mujer, *que se emite por Canal 13, es una de las mejores producciones de TV azteca que ha llegado a la Argentina. Está estructurada sobre un guión de Bernardo Romero y de fondo suena la música del romántico y maravilloso Armando Manzanero. Está muy, muy bien hecha. En México rompió con los cánones de popularidad, porque excede las fórmulas probadas en este rubro tan remanido con la típica historia de la chica pobre y el niño rico. Está protagonizada por Angélica Aragón, Ari Telch y Fernando Luján, y me gusta porque son interpretaciones muy naturales, tienen diálogos fluidos pero con palabras cuidadas, y lindos silencios.*

salí

Hoy: Sombreros

Una guía de compras para hacer competencias de elegancia emulando a Humphrey Bogart y William Holden en "Sabrina" con modelos del pasado que tienden a desaparecer de la escena urbana debería incluir:

* *Lagomarsino*, creada a fines del 1800 con un *showroom* en Tucumán 2447, aún conserva la tradición de vender bombines, sombreros orión y galeras, cuyo uso quedó relegado a puestas de época y pedidos especiales de los teatros Colón o San Martín. Para este verano proponen sombreros de paja silvestre en tonos neutros o pop ($25) y los célebres Panamá ($60). Los tradicionales modelos para campo de su creación –llamados "panza de burro", y favoritos de los gauchos de la provincia de Buenos Aires y los salteños– cuestan entre $55 y $90 de acuerdo con el ancho de su ala, a los que se suman chambergos con pelo de liebre y nutria ($55) cuyo consumo creció en forma directamente proporcional al boom del tango. Los sombreros texanos cuestan $60 y el modelo australiano inspirado en *Cocodrilo Dundee* (versión refinada del sombrero con colgantes espantamoscas de uso habitual en DownUnder) cuesta $85. También son fabricantes de sombreros para uniformes del Estado –están a la venta sin sus atributos– y modelos para jugar a boy-scouts a $85.

* *Maidana* (Rivadavia 1925) es un bastión de la arquitectura futurista de fines de los 60. En su vidriera, entre ánforas de barro y paneles de terciopelo bordó, se exhiben gorras de cuero para imitar a Marlon Brando en *El Salvaje* ($39), junto a los modelos más representativos de la línea inglesa Kangol en sus variantes boina de golfista con pompón ($49), pasamontañas ($40) y los favoritos de Sherlock Holmes ($40). Puede ser una experiencia inolvidable probarse modelos jipijapa ($29), de paja tojilla tostada y adornados con cintas ($35) o gorra de Gatsby en cheviot ($25) frente a espejos custodiados por una cabeza de ciervo. Un living con silloncitos beige, un mural costumbrista de Juan Lamela y un stock de copas de fieltros que esperan ser transformadas son parte de la decoración. El taller funciona a la vista, al fondo del salón: con técnicas de calor y un arsenal de hormas un maestro sombrerero desarrolla tanto las versiones del pavita o bombín ($110) que inmortalizó Churchill como el modelo de fieltro francés favorito de Gardel. En los 70 Jorge Maidana, tercera generación a cargo de la firma, patentó el modelo "corazón de potro" –una derivación del antiguo sombrero de carretero usado rigurosamente con pañuelo–, que fue copiado en el mundo entero.

* En Riobamba 1050, la casa *Romer* ofrece una colección de gorras de verano en telas de camisa y pantalón o hilo, gorras de marino cotizadas en $20, panamá de fibras selectas ($80) y sombreros de lluvia ($20) en tonos clásicos. Su dueño, Luis Fassinetti, es también autor de una línea para ciudad inspiradas en clásicos ingleses que se pueden doblar y guardar en el bolsillo ($30).



LA AUTENTICA DIAGONAL DEL EXTASIS PERSONAL (1963) O EL GESTO FUNDACIONAL DE FLAVIN CON LOS TUBOS FLUORESCENTES

HÁGASE LA LUZ

MONUMENTOS PARA VLADIMIR TATLIN (1968): UNA CATEDRAL DE LUZ PARA EL CONSTRUCTIVISTA RUSO ADMIRADO POR FLAVIN

Es uno de los artistas norteamericanos más respetados en el mundo. Su obra está compuesta únicamente de luz, generada por tubos fluorescentes comunes y corrientes, en las mismas formas, tamaños y colores que pueden conseguirse en cualquier casa de electricidad. Pero basta entrar en un recinto donde brille una de las esculturas lumínicas de Dan Flavin para entender su genio: ni más ni menos que darle color al aire.

UNA DE LAS SERIES EUROPEAN COUPLES DE 1971

Por JUAN FORN En diciembre de 1964 un artista para muchos "raro" (el año anterior había exhibido un solitario tubo de luz fluorescente, encendido, colocado en una pared en un ángulo de 45 grados, con el título: *La Diagonal del Extasis Personal*) leyó en el Brooklyn Museum Art School una suerte de autobiografía que empezaba así: *"Mi nombre es Dan Flavin. Tengo 32 años, un cuerpo excedido de peso y pocos privilegios. Nací (gritando) veinticuatro minutos antes que mi hermano gemelo, a las siete de la mañana de un húmedo Día de los Inocentes, en Nueva York, en 1933, de un ascético y remoto oficial irlandés y una mujer descendiente de la realeza alemana sin un rasgo de nobleza. Muy temprano en mi vida fui víctima de una madre sustituta, una nanny inglesa que intentó enseñarme ir al baño solo a las dos semanas de edad. Cuando falló, o yo fallé, me cacheteó. Antes de cumplir los siete años intenté huir de casa, pero me embargó un temor por lo desconocido ante la luz del sol a sólo dos cuadras de casa".*

Lo primero que uno nota al entrar en la muestra de la Fundación Proa es que la luz "está rara". Hay cortinas en los ventanales. Y, en las paredes, sólo tubos fluorescentes. En distintos tamaños, agrupados de distintas maneras, pero vulgares tubos fluorescentes. En el amplio espacio de la planta baja, todos los tubos son blancos. Las ventanas de arriba están igualmente cubiertas de cortinas, pero los tubos, acá, son de colores. Hay rojos, hay verdes, hay amarillos, hay azules. ¿Eso es todo? Casi todo. Hay algo más: una luminosidad onírica, casi táctil, generada por esos tubos en las salas vacías de paredes blancas. La gente entra acelerada, dispuesta a mirar y seguir de largo, y de pronto algo les cambia el ritmo, como si estuvieran de golpe dentro de una enorme pecera, como si respiraran esa luz enrarecida. No es tan difícil, entonces, entender ese temor a lo desconocido que le suscitó la cruda, tosca luz del sol a Dan Flavin cuando quiso escaparse de su casa a los seis años.

"Empecé a dibujarme a temprana edad. Mi madre destruyó todos esos dibujos de infancia, incluyendo un vívido, e incluso ingenuo, registro de los daños causados por un huracán en Long Island en 1938. Mi primer instructor de arte fue mi tío Artie, un veterano de la Primera Guerra de cara roja y una cicatriz de metralla en la pierna que le causaba tremendos dolores los días de humedad. Su toque cósmico del espacio perdura hasta hoy en mi producción

Desde su *Diagonal del Extasis Personal*, realizada a los treinta años, Flavin decidió trabajar exclusivamente con tubos fluorescentes. No sólo eso: siempre (hasta su muerte en 1996) usó tubos cuyas formas, tamaños y colores son exactamente los mismos que puede conseguir cualquiera en una casa de electricidad. Lo asombroso es la variedad que tienen sus obras con materiales tan limitados: los tubos pueden apuntar a la sala o a la pared, pueden estar en el piso, en el techo, en las paredes o en medio del salón, instalados en forma vertical, horizontal o diagonal, solos, en pares o en racimos. A Flavin le bastan pequeñísimas variaciones para conseguir efectos completamente diferentes. Con su paleta de colores ocurre lo mismo: la aparente limitación cromática que ofrecen los tubos deja brutalmente de serlo cuando los diferentes colores de luz se tocan y se mezclan en medio de cada habitación

En la escuela fui compelido a transformarme en un buen estudiante y un chico modelo. A los catorce, mi padre consideró que debíamos realizar su propia vocación y nos depositó en el seminario de Brooklyn. Mi profesor de latín allí, el padre Fogarty, no quedó muy impresionado por mis demostraciones de talento, especialmente aquellas que ocurrían durante sus clases. De cualquier modo, adquirí cierto poder personal sobre él: cuando me castigaba, se sonrojaba más que yo."

Flavin decía detestar, a causa de su paso por el seminario, toda teología y toda interpretación religiosa de su obra. Sin embargo, a sus primeras instalaciones de luz (esculturas con lámparas eléctricas dentro) las bautizó "iconos", haciendo la salvedad de que le daba un uso meramente descriptivo a la palabra: una estructura de frente cuadrado llena de luz "pintada". Dos de sus primeras obras fluorescentes (realizadas en 1963) estuvieron dedicadas a Guillermo de Ockham, el filósofo medieval que sostenía que no deben postularse más entidades que las necesarias (así, al menos, se perpetuó la frase, con el nombre de "Navaja de Ockham"; si bien las palabras textuales eran: "No hay que multiplicar los entes más allá de su necesidad"). La interpretación de Flavin de la frase de Ockham es una de las más perfectas maneras de explicar *su* minimalismo: usar la menor cantidad posible de elementos y la menor complejidad posible en la combinación de esos elementos en cada pieza, para que el trabajo fuera todo lo accesible que podía ser, al menos de entrada. Pero, como bien señaló Richard Kalina, Flavin se diferencia de casi todos los minimalistas porque des-



LA AUTÉNTICA DIAGONAL DEL ÉXTASIS PERSONAL (1963) O EL GESTO FUNDACIONAL DE FLAVIN CON LOS TUBOS FLUORESCENTES.

HÁGASE LA LUZ

MONUMENTOS PARA VLADIMIR TATLIN (1968): UNA CATEDRAL DE LUZ PARA EL CONSTRUCTIVISTA RUSO ADMIRADO POR FLAVIN.

Es uno de los artistas norteamericanos más respetados en el mundo. Su obra está compuesta únicamente de luz, generada por tubos fluorescentes comunes y corrientes, en las mismas formas, tamaños y colores que pueden conseguirse en cualquier casa de electricidad. Pero basta entrar en un recinto donde brille una de las esculturas lumínicas de Dan Flavin para entender su genio: ni más ni menos que darle color al aire.

UNA DE LAS SERIES EUROPEAN COUPLES DE 1971.

Por JUAN FORN En diciembre de 1964 un artista para muchos "raro" (el año anterior había exhibido un solitario tubo de luz fluorescente, encendido, colocado en una pared en un ángulo de 45 grados, con el título: *La Diagonal del Extasis Personal*) leyó en el Brooklyn Museum Art School una suerte de autobiografía que empezaba así: *"Mi nombre es Dan Flavin. Tengo 32 años, un cuerpo excedido de peso y pocos privilegios. Nací (gritando) veinticuatro minutos antes que mi hermano gemelo, a las siete de la mañana de un húmedo Día de los Inocentes, en Nueva York, en 1933, de un ascético y remoto oficial irlandés y una mujer descendiente de la realeza alemana sin un rasgo de nobleza. Muy temprano en mi vida fui víctima de una madre sustituta, una nanny inglesa que intentó enseñarme ir al baño solo a las dos semanas de edad. Cuando falló, o yo fallé, me cacheteó. Antes de cumplir los siete años intenté huir de casa, pero me embargó un temor por lo desconocido ante la luz del sol a sólo dos cuadras de casa".*

Lo primero que uno nota al entrar en la muestra de la Fundación Proa es que la luz "está rara". Hay cortinas en los ventanales. Y, en las paredes, sólo tubos fluorescentes. En distintos tamaños, agrupados de distintas maneras, pero vulgares tubos fluorescentes. En el amplio espacio de la planta baja, todos los tubos son blancos. Las ventanas de arriba están igualmente cubiertas de cortinas, pero los tubos, acá, son de colores. Hay rojos, hay verdes, hay amarillos, hay azules. ¿Eso es todo? Casi todo. Hay algo más: una luminosidad onírica, casi táctil, generada por esos tubos en las salas vacías de paredes blancas. La gente entra acelerada, dispuesta a mirar y seguir de largo, y de pronto algo les cambia el ritmo, como si estuvieran de golpe dentro de una enorme pecera, como si respiraran esa luz enrarecida. No es tan difícil, entonces, entender ese temor a lo desconocido que le suscitó la cruda, tosca luz del sol a Dan Flavin cuando quiso escaparse de su casa a los seis años.

"Empecé a dibujarme a temprana edad Mi madre destruyó todos esos dibujos de infancia, incluyendo un vívido, e incluso ingenuo, registro de los daños causados por un huracán en Long Island en 1938. Mi primer instructor de arte fue mi tío Artie, un veterano de la Primera Guerra de cara roja y una cicatriz de metralla en la pierna que le causaba tremendos dolores los días de humedad. Su toque cósmico del espacio perdura hasta hoy en mi producción"

Desde su *Diagonal del Extasis Personal*, realizada a los treinta años, Flavin decidió trabajar exclusivamente con tubos fluorescentes. No sólo eso: siempre (hasta su muerte en 1996) usó tubos cuyas formas, tamaños y colores son exactamente los mismos que puede conseguir cualquiera en una casa de electricidad. Lo asombroso es la variedad que tienen sus obras con materiales tan limitados: los tubos pueden apuntar a la sala o a la pared, pueden estar en el piso, en el techo, en las paredes o en medio del salón, instalados en forma vertical, horizontal o diagonal, solos, en pares o en racimos. A Flavin le bastan pequeñísimas variaciones para conseguir efectos completamente diferentes. Con su paleta de colores ocurre lo mismo: la aparente limitación cromática que ofrecen los tubos deja brutalmente de serlo cuando los diferentes colores de luz se tocan y se mezclan en medio de cada habitación.

"En la escuela fui compelido a transformarme en un buen estudiante y un chico modelo. A los catorce, mi padre consideró que debíamos realizar su propia vocación y nos depositó en el seminario de Brooklyn. Mi profesor de latín allí, el padre Fogarty, no quedó muy impresionado por mis demostraciones de talento, especialmente aquellas que ocurrían durante sus clases. De cualquier modo, adquirí cierto poder personal sobre él: cuando me castigaba, se sonrojaba más que yo."

Flavin decía detestar, a causa de su paso por el seminario, toda teología y toda interpretación religiosa de su obra. Sin embargo, a sus primeras instalaciones de luz (esculturas con lámparas eléctricas dentro) las bautizó "iconos", haciendo la salvedad de que le daba un uso meramente descriptivo a la palabra: una estructura de frente cuadrado llena de luz "pintada". Dos de sus primeras obras fluorescentes (realizadas en 1963) estuvieron dedicadas a Guillermo de Ockham, el filósofo medieval que sostenía que no deben postularse más entidades que las necesarias (así, al menos, se perpetuó la frase, con el nombre de "Navaja de Ockham"; si bien las palabras textuales eran: "No hay que multiplicar los entes más allá de su necesidad"). La interpretación de Flavin de la frase de Ockham es una de las más perfectas maneras de explicar *su* minimalismo: usar la menor cantidad posible de elementos y la menor complejidad posible en la combinación de esos elementos en cada pieza, para que el trabajo fuera todo lo accesible que podía ser, al menos de entrada. Pero, como bien señaló Richard Kalina, Flavin se diferencia de casi todos los minimalistas porque desdeña repetir obsesiva y empecinadamente las mismas variables formales: prefiere multiplicarlas.

"Mis notas fallaban tan evidentemente que, habiendo repetido un año, dejé el seminario por la aterradora vida profana fuera de aquellas paredes góticas. En 1955, estando en Corea como observador meteorológico con el ejército de ocupación, estuve cuatro días sin siquiera lavarme y tomé unas clases de dibujo figurativo. A eso (y a cuatro sesiones en la Hans Hoffman School de Nueva York y a un par de cursos de Herramientas y Materiales dictados por Ralph Mayer en Columbia, que terminaron con un irrelevante intento de suicidio de mi parte) se reduce toda mi instrucción formal en el arte. Sin embargo, Albert Urban, uno de los pocos artistas vivos que verdaderamente respetaba en esos años, me sugería una y otra vez, al ver mis obras, que me transformara en erudito: un historiador del arte religioso o algo así."

Cuando Duchamp trasladaba objetos de la vida cotidiana (mingitorios, ruedas de bicicleta, etc.) a una galería de arte y los "convertía" en arte, con el nombre de *ready-made*, les quitaba a esos objetos su función (su "razón de ser", si se quiere): no se podía mear en el mingitorio; la rueda de bicicleta no tocaba el piso. Flavin también toma un objeto de lo más "humilde" dentro de nuestro mundo cotidiano, pero el objeto convertido en "arte" sigue cumpliendo su función: el tubo es arte en tanto está encendido (evitemos la pompa alegórica de la palabra "iluminar"). A diferencia de los infinitos *ready-made* que proliferan en las galerías de arte y museos del mundo, tan pretenciosos y arbitrarios como inertes, los tubos de Flavin no sólo proponen su diseño y su luminosidad endiabladamente angélica: además, dan luz a la habitación donde están.

"No fueron las polémicas estéticas las que me persuadieron de iniciar mis trabajos fluorescentes. Durante un tiempo, a fines de los '50 trabajé como guardia en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Iba y venía por las salas y los pasillos, llenándome los bolsillos de notas para un arte enteramente de luz eléctrica. Hasta que alguno de mis jefes me veía inmóvil y boquiabierto y me gritaba: ¡Flavin, no se te paga para que hagas de artista!".



La luz fluorescente es barata, impersonal, descartable, no da sombra. Es industrial. Pero, curiosamente, su breve existencia parece estar al borde ya de lo anacrónico: si se lo piensa un poco, es una suerte de eslabón perdido entre la idea de máquina del pasado (grasosa, pesada, chirriante, enorme) y la de ese futuro aséptico que ya parece estar entre nosotros: la fibra óptica, el chip. En las instalaciones de Flavin, los tubos en sí, con su leve murmullo y su estructura de aluminio barato, hablan de un mundo pasado, tan cercano como irremediablemente extinguido: los '50, para nombrar una década. Mientras tanto, la luz en sí que generan esos tubos y que enrarece el aire se parece precisamente al color que promete tener ese futuro inminente, al menos en las versiones más optimistas de lo que nos espera.

"Si se pone un tubo fluorescente en forma vertical en el preciso lugar donde se unen dos paredes, se puede eliminar esa esquina con el fulgor de la luz y la duplicación de la sombra. Así como se puede desintegrar visualmente un pedazo de pared, transformarla en un triángulo separado y flotante, con sólo hundir una diagonal de luz de un extremo al otro de esa pared, enfocando la luz hacia el suelo. Por eso, cuando me preguntan qué es el arte para mí, sólo digo que quiero contar con más lámparas. Al menos por el momento."

Pocas veces hubo un mecenas más pertinente que en el caso de la instalación de las obras de Flavin en Proa: Techint (la empresa "mecenas" de la Fundación) mandó un grupo de técnicos e ingenieros para cambiar enteramente el sistema eléctrico del edificio, de 220 voltios a 110 (la corriente que se usa en Estados Unidos), ya que todas las piezas de Flavin fueron traídas del Dia Center For The Arts de Nueva York. Incluso su director, Michael Govan, viajó especialmente para supervisar la instalación de las obras. Pocas horas antes de la inauguración, luego de verificar que todo estaba como debía estar, Govan parecía satisfecho. Pero después de dar una última recorrida por el piso de arriba y el de abajo, le pidió tímidamente a Adriana Rosenberg, la directora de Proa, si se podía borrar el nombre de Flavin de los ventanales del edificio que da al Riachuelo: para que nada estorbase la visión de las piezas lumínicas de noche, cuando cierra Proa pero los tubos quedan encendidos, se levantan las cortinas y la muestra se puede ver desde la calle, o desde el agua.

La exposición de Dan Flavin permanecerá en la Fundación Proa (Avda. Pedro de Mendoza y Caminito, frente al Riachuelo, en la Boca) hasta el 29 de noviembre. Se puede visitar de martes a domingos de 11 a 19



LA INSTALACIÓN QUE OCUPA LOS CUATRO PISOS DE ESCALERA DEL DIA CENTER DE NUEVA YORK, REALIZADA POR FLAVIN EN 1996.

SIN TÍTULO PARA GEORGE MC GOVERN (1972): ASÍ RECORDABA FLAVIN AL CANDIDATO DEMÓCRATA QUE PERDIÓ CONTRA NIXON.

deña repetir obsesiva y empecinadamente las mismas variables formales: prefiere multiplicarlas.

"Mis notas fallaban tan evidentemente que, habiendo repetido un año, dejé el seminario por la aterradora vida profana fuera de aquellas paredes góticas. En 1955, estando en Corea como observador meteorológico con el ejército de ocupación, estuve cuatro días sin siquiera lavarme y tomé unas clases de dibujo figurativo. A eso (y a cuatro sesiones en la Hans Hoffman School de Nueva York y a un par de cursos de Herramientas y Materiales dictados por Ralph Mayer en Columbia, que terminaron con un irrelevante intento de suicidio de mi parte) se reduce toda mi instrucción formal en el arte. Sin embargo, Albert Urban, uno de los pocos artistas vivos que verdaderamente respetaba en esos años, me sugería una y otra vez, al ver mis obras, que me transformara en erudito: un historiador del arte religioso o algo así."

Cuando Duchamp trasladaba objetos de la vida cotidiana (mingitorios, ruedas de bicicleta, etc.) a una galería de arte y los "convertía" en arte, con el nombre de *ready-made*, les quitaba a esos objetos su función (su "razón de ser", si se quiere): no se podía mear en el mingitorio; la rueda de bicicleta no tocaba el piso. Flavin también toma un objeto de lo más "humilde" dentro de nuestro mundo cotidiano, pero el objeto convertido en "arte" sigue cumpliendo su función: el tubo es arte en tanto está encendido (evitemos la pompa alegórica de la palabra "iluminar"). A diferencia de los infinitos *ready-made* que proliferan en las galerías de arte y museos del mundo, tan pretenciosos y arbitrarios como inertes, los tubos de Flavin no sólo proponen su diseño y su luminosidad endiabladamente angélica: además, dan luz a la habitación donde están.

"No fueron las polémicas estéticas las que me persuadieron de iniciar mis trabajos fluorescentes. Durante un tiempo, a fines de los '50 trabajé como guardia en el Museo de Historia Natural de Nueva York. Iba y venía por las salas y los pasillos, llenándome los bolsillos de notas para un arte enteramente de luz eléctrica. Hasta que alguno de mis jefes me veía inmóvil y boquiabierto y me gritaba: ¡Flavin, no se te paga para que hagas de artista!".

La luz fluorescente es barata, impersonal, descartable, no da sombra. Es industrial. Pero, curiosamente, su breve existencia parece estar al borde ya de lo anacrónico: si se lo piensa un poco, es una suerte de eslabón perdido entre la idea de máquina del pasado (grasosa, pesada, chirriante, enorme) y la de ese futuro aséptico que ya parece estar entre nosotros: la fibra óptica, el chip. En las instalaciones de Flavin, los tubos en sí, con su leve murmullo y su estructura de aluminio barato, hablan de un mundo pasado, tan cercano como irremediablemente extinguido: los '50, para nombrar una década. Mientras tanto, la luz en sí que generan esos tubos y que enrarece el aire se parece precisamente al color que promete tener ese futuro inminente, al menos en las versiones más optimistas de lo que nos espera.

"Si se pone un tubo fluorescente en forma vertical en el preciso lugar donde se unen dos paredes, se puede eliminar esa esquina con el fulgor de la luz y la duplicación de la sombra. Así como se puede desintegrar visualmente un pedazo de pared, transformarla en un triángulo separado y flotante, con sólo hundir una diagonal de luz de un extremo al otro de esa pared, enfocando la luz hacia el suelo. Por eso, cuando me preguntan qué es el arte para mí, sólo digo que quiero contar con más lámparas. Al menos por el momento."

Pocas veces hubo un mecenas más pertinente que en el caso de la instalación de las obras de Flavin en Proa: Techint (la empresa "mecenas" de la Fundación) mandó un grupo de técnicos e ingenieros para cambiar enteramente el sistema eléctrico del edificio, de 220 voltios a 110 (la corriente que se usa en Estados Unidos), ya que todas las piezas de Flavin fueron traídas del Dia Center For The Arts de Nueva York. Incluso su director, Michael Govan, viajó especialmente para supervisar la instalación de las obras. Pocas horas antes de la inauguración, luego de verificar que todo estaba como debía estar, Govan parecía satisfecho. Pero después de dar una última recorrida por el piso de arriba y el de abajo, le pidió tímidamente a Adriana Rosenberg, la directora de Proa, si se podía borrar el nombre de Flavin de los ventanales del edificio que da al Riachuelo: para que nada estorbase la visión de las piezas lumínicas de noche, cuando cierra Proa pero los tubos quedan encendidos, se levantan las cortinas y la muestra se puede ver desde la calle, o desde el agua.

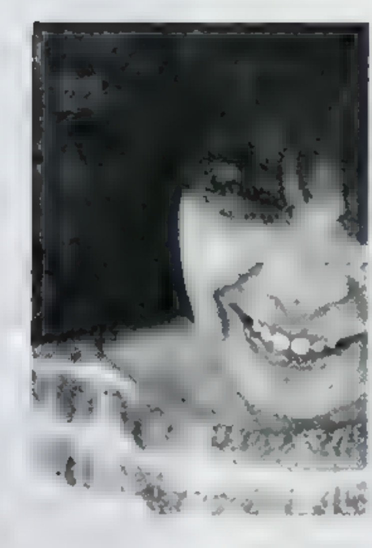
La exposición de Dan Flavin permanecerá en la Fundación Proa (Avda. Pedro de Mendoza y Caminito, frente al Riachuelo, en la Boca) hasta el 29 de noviembre. Se puede visitar de martes a domingos de 11 a 19.



LA INSTALACIÓN QUE OCUPA LOS CUATRO PISOS DE ESCALERA DEL DIA CENTER DE NUEVA YORK, REALIZADA POR FLAVIN EN 1996.

SIN TÍTULO PARA GEORGE MC GOVERN (1972): ASÍ RECORDABA FLAVIN AL CANDIDATO DEMÓCRATA QUE PERDIÓ CONTRA NIXON.

Las palabras pueden estallar



Es cantante y profesora de filosofía (o viceversa). Dice que en la recopilación en CD de sus dos primeros discos que le hizo la Universidad del Litoral, ella escucha a alguien que todavía no había aprendido a triturar las palabras. Entre otras cosas, Liliana Herrero canta para demostrar algo: que la patria no es transparente.

FOTOS TAMARA PINCO

"ME COSTÓ DIEZ AÑOS APRENDER QUÉ QUERÍA HACER YO CON UNA CANCIÓN: DESCUBRIR QUE SE PUEDE TRITURAR LAS PALABRAS".

Por DIEGO FISCHERMAN La palabra "conflicto" aparece una y otra vez. A Liliana Herrero no le gustan las superficies pulidas. No cree que La Patria (así, con mayúsculas) sea algo tan sencillo como la mostraban –o la muestran– los manuales escolares. Y cuando canta, no le interesa lograr eso que la convención define como belleza. O, mejor, le preocupa mostrar la belleza de lo no resuelto, de lo que puja, del equilibrio siempre precario. Una edición lujosa de sus primeros discos (ahora en un solo CD, con formato de libro de tapa dura), encarada por la Universidad del Litoral, le permite aventurar que "en estos diez años, aprendí a cantar". Una década es el tiempo que separa esas grabaciones de su realidad actual. "Me llevó ese tiempo empezar a darme cuenta qué quiere decir esto de cantar. El primer disco fue el puntapié inicial de un largo, penoso, eufórico, gozoso y terrible aprendizaje que, por supuesto, continúa", cuenta Herrero a **Radar**.

Hay cantantes que cantaron desde siempre. Cantantes con las que se tiene la sensación de que lo primero es la habilidad y después, mucho después, vino la idea. Liliana Herrero transmite, más bien, lo contrario. En ella la idea de qué cantar, cómo cantar y para qué cantar parece ser previa a casi todo. Para ella una canción es una manera de poner en escena una teoría sobre la cultura. Sin embargo, su historia como cantante es muy antigua. "En el disco hay una grabación de hace 25 años. Por eso se llama *El tiempo quizás*. Porque el tiempo quizá tenga algo que decir de esas viejas grabaciones. No sé si yo tengo algo para decir de ellas. Lo que sí sé es que nada de lo que está cantado allí me desagrada y que todo lo que está cantado allí me desagrada. Yo sé que en el último disco, *El diablo me anda buscando*, estoy empezando a pensar que es posible para mí mascullar y triturar las palabras. Eso es lo que más tiempo me costó aprender: saber qué quería hacer yo con una canción".

En ese saber qué se quiere hacer con una canción hay nombres y obras que funcionan como guías: "Perlongher, Lamborghini, Caetano, Oswald de Andrade, sobre todo Guimaraes Rosa", enuncia Herrero. Ellos, dice, "son los que me enseñaron que las palabras pueden estallar". En esa grabación de hace 25 años, Liliana Herrero escucha "una voz limpia, que canta bien, que afina, con giros que aún mantengo, que me gustan. Pero la que canta hoy es una persona que leyó a Guimaraes Rosa y la que cantaba entonces era alguien que no sabía de su existencia". La que canta hoy también sabe que hacerlo es un acto de apropiación: "No porque dentro de las canciones haya algo de que adueñarse sino por el proceso que se establece entre las ideas que aparecen y la forma original, una especie de experimento filosófico de bolsillo". Alguno preguntaría, entonces, si cantar es una operación exclusiva del intelecto. La cantante responde (y se responde): "No creo que pudiera sentir cosas que no pienso y me parece imposible pensar cosas que no se sienten. La contradicción entre cabeza y corazón es falsa. Las facultades humanas no pueden seccionarse. Yo, cuando hago cosas, me encuentro en un estado unitario".

El acto de composición empieza por la selección de lo que va a interpretar. ¿Cómo elige las canciones? ¿Por qué resultan ésas las elegidas?

–Siempre tuve la tendencia de buscar para atrás. Busco los clásicos. Sigo buceando en el Cuchi Leguizamón, en Atahualpa, en Juan Falú, en Carnota, en los hermanos Núñez.

Es un concepto amplio de lo clásico...

–Es que no podría reducirme a unos pocos. También entran allí las recopilaciones de Leda Valladares o de la musicóloga Isabel Aretz. O clásicos de otros ámbitos: Spinetta, Luca, Miguel Abuelo. Me gusta cantar cosas que han sido probadas en el tiempo, que han resistido. Eso a mí me da un sostén para poder jugar con ellas.

¿El juego pasa por hacer cosas nuevas con lo más viejo, recurrir a la tradición para no ser tradicionalista? –No quiero ponerme afuera de las tradiciones. Me inscribo en ellas. Me siento parte de ellas. Pero no son tradiciones lineales. Allí hay conflicto y a mí me interesa mostrarlo.

¿Esa operación estética es contraria, por ejemplo, a la que hace Soledad?

–Posiblemente. Ella hace algunas canciones nuevas y sin embargo no hace nada nuevo. Es tradicionalista. Y el concepto de los senadores, que le acaban de hacer un homenaje, es el de que ella salva a la patria. Ella canta como si hubiera un grado cero de la historia; como si nunca antes nadie hubiera cantado. Como si las vanguardias artísticas no hubieran existido. Como si en los 60, en Cosquín, no hubieran estado el Cuchi, el Grupo Vocal Argentino o Dino Saluzzi. Ahí hay una gran ignorancia, paradójicamente, de la historia y de las tradiciones. Creo que responde a una alianza descarada con las formas más abominables del mercado, que son el facilismo y la estandarización. Es un mundo de tics, de recursos rápidos, fáciles y efectivos.

¿Hay allí también una teoría sobre la cultura, o sobre la patria? ¿Una versión más seductora para el público que aquella que muestra conflictos?

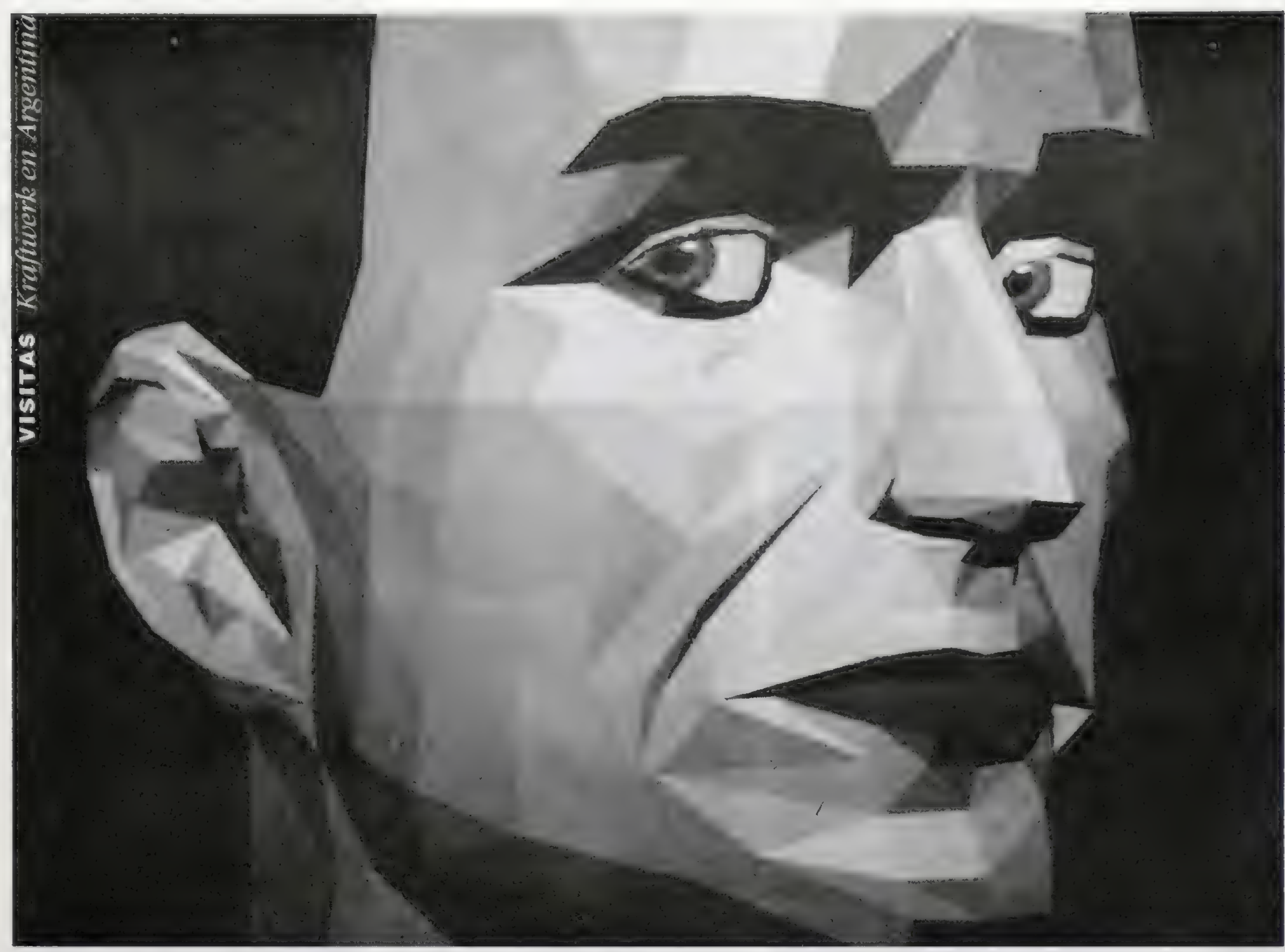
–Soledad no le dice al público nada demasiado distinto de lo que dicen muchos músicos de rock en recitales masivos. Ella se dirige a un público que va a buscar más de lo mismo, que escucha esa música para confirmar lo que ya sabe. Su versión de la patria como algo transparente y sin conflicto es sencilla. Falsa pero sencilla. Y ella contribuye graciosamente (porque tiene gracia e inocencia) a esa idea matriz de todo pueblo (porque todo pueblo es terrible) de que la patria es una sola y sin fisuras. La contradicción es que esa idea de patria termina en Disneyworld, con los gusanos cubanos de Miami, que son los que le producen su próximo disco.

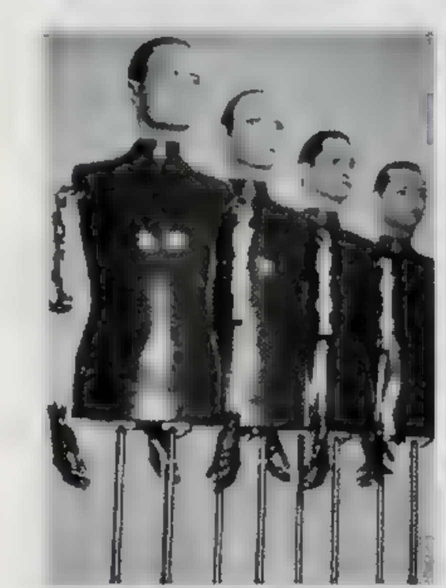
¿Soledad es la nueva versión, popular, infantil y mediatizada, de Leopoldo Lugones?

–Yo la veo como la mejor herencia de Guarany. En la izquierda también había una exigencia de patria. De la patria como algo transparente. Y hay que volver a leer *El payador* de Lugones. Lo que pasa es que la sencillez confirmadora de esas ideas, su poder seductor, tranquilizador, demora, dificulta, entorpece un pensamiento crítico sobre la patria, que todo país debe tener y que acá está reservado sólo a un sector intelectual. R

DIABOLICA, EROTICA, PROVOCADORA
Un Film de DAVID LYNCH
BILL PULLMAN PATRICIA ARQUETTE
DAVID BOWIE
LOU REED
MARILYN MANSON
SMASHING PUMPKINS
NINE INCH NAILS
SELECCION OFICIAL SUNDANCE FILM FESTIVAL
ADMIRABLE Y MISTERIOSA OBRA MAESTRA DE UN GENIO DEL CINE.
CARRETERA PERDIDA
(LOST HIGHWAY)
BALTHAZAR GETTY ROBERT LOGGIA ROBERT BLAKE GARY BUSEY
PATIO BULLRICH • PASEO ALCORTA • GAUMONT
ATLAS BELGRANO • RIVERA INDARTE • CINEMARK Adrogué
HOY TAMBIEN TRASNOCHE

YO, ROBOT





Luego de siete años de silencio absoluto y a casi veinte de su momento de gloria, la banda más exitosa del Krautrock desempolva sus sintetizadores para dar, mañana en el estadio de Obras, una nueva muestra del sonido computadorizado que, si bien hoy suena definitivamente retro, hizo posible casi toda la música que actualmente pasa por novedad.

Por HERNAN FERREIROS "We are the rrrobots, we are the rrrobots...", repite, como si hiciera falta, el estribillo, gracioso a esta altura, de uno de los hits de *Man Machine* (1978), el álbum de Kraftwerk que llevó a mejor destino sus ideas de una música robótica, puesta a funcionar sin intervención humana. Una ajustada paráfrasis de la filosofía de Ralf Hutter y Florian Schneider, los cerebros electrónicos de Kraftwerk, bien puede ser "Todo lo humano nos es ajeno".

Mientras que toda la historia del rock hasta esa fecha (y sobre todo *en* esa fecha, con la llegada del punk) defendía con uñas y dientes valores como la autenticidad, la vitalidad y, sobre todo, el carácter único e irrepetible de una performance, Kraftwerk perseguía la progresiva deshumanización de su música. "Todo aquello que una mano interprete, incluso con extrema dificultad, una máquina podrá tocar sin esfuerzo alguno", dice el legendario crítico Lester Bangs en un artículo sobre el grupo, resumiendo su credo. A la zaga de las manifestaciones estéticas de vanguardia de la segunda mitad del siglo, la música de Kraftwerk viene a decir que lo "artístico" no se encuentra en la originalidad, el dominio de una técnica o el trabajo heroico de un creador, sino que el arte es una función más de la vida cotidiana. Si es posible usar la tecnología para que todos podamos hacer lo que antes sólo podían hacer unos pocos, ¿por qué no aprovecharlo? Desde luego, esta posición encontró, y encuentra, no poca resistencia. Una de las paradojas más curiosas que producen las obras de vanguardia es que, aunque arrancan al arte de su pedestal, son condenadas como "no arte" justamente por la misma gente a quien le dicen "el arte está al alcance de todos".

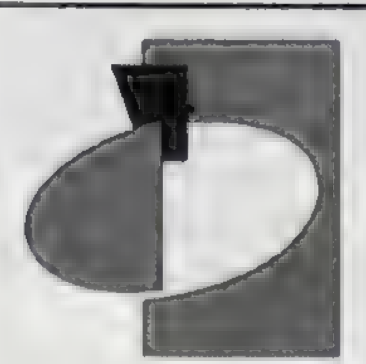
Al igual que sus contemporáneos punk, aunque por vías muy distintas, Kraftwerk dejó en claro que no hacía falta ensayar 15 horas por día, tocar un instrumento a la velocidad de la luz, o poder leer una partitura para hacer rock. Al mismo tiempo, la banda no perseguía la popularización definitiva de la música, sino más bien señalaba los beneficios de la fusión hombre-máquina. La formación de sus integrantes, de hecho, estaba bien lejos de la música popular. Como muchos de los músicos del llamado Krautrock (la denominación inglesa del rock alemán que, al igual que el rótulo racista World Music, hace de todo lo noanglosajón un bloque sin diferencias), los miembros fundadores de Kraftwerk provenían del conservatorio de música de Düsseldorf y estudiaron con Karlheinz Stockhausen o sus discípulos. En la década del '70 no era extraño que músicos de formación clásica hicieran rock o que músicos del rock pretendieran acercarse a la música clásica. Estas eran las dos caras de lo que se llamó art-rock o rock progresivo: innovador y experimental en alguna de sus versiones (Can, Robert Wyatt, Eno) o soporífero y pretencioso en otras (Yes, Emerson, Lake & Palmer, Rick Wakeman).

La música de Kraftwerk, sobre todo en los primeros álbumes, intenta una reconciliación entre su formación de conservatorio y la música electroacústica contemporánea. Toma elementos del minimalismo estilo Phillip Glass o Terry Riley y crea sofisticadas texturas sonoras a partir de la repetición de elementos ínfimos. Sin embargo, éstas no son sus únicas fuentes: se pueden rastrear orquestaciones a la manera de los Beach Boys, así como la influencia de los Velvet Underground y los Stooges, excepto que Kraftwerk sublima la propulsión anfetamínica de estos grupos en un ritmo de precisión marcial y, al mismo tiempo, frío y sutil. Como señala Lester Bangs en su artículo "el poder absoluto se ejerce con *calma*".

Luego de tres discos (*Kraftwerk 1*, *Kraftwerk 2* y *Ralf & Florian*) la banda tuvo un sorpresivo éxito global con *Autobahn* (1974), un disco conceptual construido en torno de su tema central: un hipnótico hit que, con 22 minutos de duración, conserva el innecesario record de ser la canción más larga en entrar al Top 5. Luego siguieron *Radio Activity* (1975), que coincidió con una calculada desaparición de las barbas hippies y la puesta a punto de un pulcro aspecto de maniquíes animados o perfectos representantes del ideal ario (por esa época Ralf Hutter confesaba a Bangs: "Nuestra identidad es centro-europea. No podemos negar que somos alemanes, porque la mentalidad alemana, que es la más avanzada, es parte de nuestro comportamiento. Creamos a partir de la lengua alemana, la lengua madre, y del sonido de la industria de Alemania"). Para la época de *Trans Europe Express* (1977) Kraftwerk era la banda más exitosa de su país. David Bowie, que en esa época vivía en Berlín, hablaba de un disco en conjunto. Aunque la colaboración nunca se concretó, los temas instrumentales del disco *Heroes* (1977) de Bowie/Eno tienen una marcada influencia del grupo y uno de ellos fue llamado "V-2 Schneider" como homenaje a Florian. *Trans Europe Express*, además, proporcionó a músicos futuros incontable cantidad de samples, incluido el que dio las bases de "Planet Rock", el track de Africa Bambaataa que encendió la mecha del hiphop. ¿Kraftwerk como fundadores de la versión de la música negra más popular del fin de siglo? Este pensamiento seguramente provoca escalofríos a ambos lados de la escala cromática.

El siguiente trabajo, *The Man Machine*, construye sobre el álbum anterior. Ritmos y temas recurrentes enfatizan las ideas de automatización y deshumanización que son el *leit-motiv* de la banda. Un solo tema hace referencia a un ser humano, "The Model", que llegó a encabezar charts en varios países (y recientemente fue objeto de un cover nacional de tinte bizarro en la voz del relaciones públicas Claudio Lanzetta, a.k.a. La Clotta). A pesar de la insistente reaparición de los mismos temas y sonidos, *Man Machine* tiene melodías y ritmos ultrabailables a los que es difícil resistirse. Con este álbum, el euro-disco logró su Sgt. Pepper.

A partir de los años 80, la carrera del grupo cayó en picada y nunca se recuperó. *Computer World* (1981) no hacía más que poner a la banda en sintonía con el sonido de sus imitadores: Kraftwerk llegaba al lamentable *synth-pop* un par de años después que el resto del mundo. Las nuevas versiones y perversiones de este sonido (el *detroit-tecno*, el *house*) que fueron posible sólo gracias a las innovaciones de Kraftwerk, pasaron a su lado sin que acusaran recibo. Su último disco hasta la fecha, *Electric Café* (1986), apenas logra igualar a los grupos que construyeron carreras enteras refritando al Kraftwerk de los 70. Aunque no se puede ignorar que Kraftwerk sentó las bases de todo lo que actualmente entra bajo el enorme rubro de "electrónica", escuchar sus canciones hoy en día es un curioso ejercicio de nostalgia, una experiencia que los hombres-máquina sin duda clasificarían como "no computable".



Fundación Puertas Abiertas

Psicoanálisis

Infancia, adolescencia, adultos

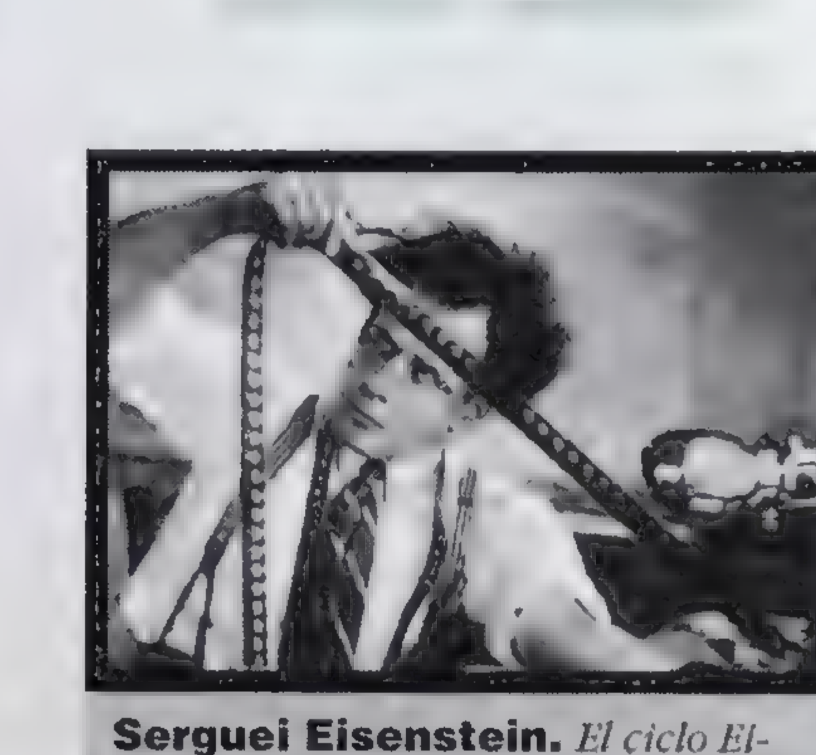
964-3235 secretaría: 15 a19 hs.

Charcas 2744 1° - "3" Cap. e-mail puertasabiertas@ibm.net

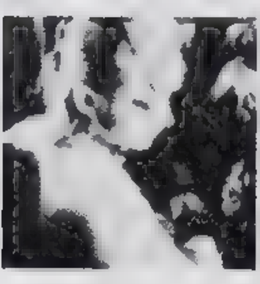
AGENDA



DOMINGO 11



Serguei Eisenstein. *El ciclo Eisenstein (1898-1948) y sus contemporáneos continúa con la proyección de* El acorazado Potemkin. *Conmemorando el cincuentenario de su muerte, este ciclo está concebido como una retrospectiva integral de la obra del genial director ruso, quien con sus originales ideas sobre el montaje se ha convertido en una figura fundamental de la historia del cine. A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en el TGSM, Av. Corrientes 1530. Entrada $3,5.*



◆**Cine experimental.** Como parte del Ciclo de cine experimental coordinado por Claudio Caldini se proyectará *Uliisses* de Werner Nekes. Musicalizado por Anthony Moore, este film de Nekes propone una indagación en la gramática cinematográfica a partir de textos de *Ulises* de James Joyce y *La Odisea* de Homero. A las 18, en el Museo de Arte Cinematográfico, Avda. San Juan 350. **GRATIS.**

◆**Juan Carlos Distéfano.** Debido a la excelente respuesta del público, la muestra retrospectiva se extenderá hasta el lunes 12. De 9.30 a 19.30 en el Museo Nacional de Bellas Artes, Av. del Libertador 1473. **GRATIS.**

◆**Simio.** En el marco de las *Fiestas circulares*, el grupo presentará su disco debut, *Quiero bailar contigo en la oscuridad.* También tocará El Matadero, se realizará un desfile de modas de Mariano Peralta y se proyectarán cortos de nuevos realizadores argentinos. A las 24 en el Observatorio, Urquiza 124. Entradas anticipadas en Lee Chi, Santa Fe 1070.

◆**Acusticazo.** Los shows de cantautores llegan a La Plata, con este recital en vivo en el que tocarán Sergio Pángaro, Francisco Bocahtón y Adrián Cayetano Paoletti. A las 22 en Tinto Bar 49 y 10, La Plata. Entrada $5.

◆**Guitarras y Sitars.** En una fecha ideal para los amantes de los instrumentos de cuerdas se presentan en vivo el Ensamble de Guitarristas de B.A. y el Ensamble de Sitaristas de B.A. y Valdo Delgado, charanguista contemporáneo. A las 21 y a las 23 en Templum, Ayacucho 318. Entrada $8.

◆**Demonios.** Se presentan en vivo los Demonios de Tasmania, Biolenta y Piratas. Los Demonios presentarán temas nuevos. A las 24 en Evenos, Bartolomé Mitre 1550. Entrada $5.

◆**Ahuyentademonios.** Se presentan en vivo, en un show en el que convivirán la música ambiental con la experimental. A las 20 en Viamonte 845, 4º piso. Entrada $3.

LUNES 12



Kraftwerk. *Llega por primera al país Kraftwerk, grupo alemán creador del pop electrónico. Liderado por Ralf Hütter y Florian Schneider, el grupo formó parte del movimiento Krautrock y es una referencia inevitable de la música electrónica actual. Después del show habrá un Clubing Show con los Djs Diego Ro-K, Hernán Cattaneo y Urban Groove. A las 20 en el Estadio Obras Sanitarias. Av. del Libertador 7395. Entradas de $20 a $40, por Ticketmaster al 323-7200.*



◆**Pintura.** Norberto Alvarez Debans presenta *Clonización*, una nueva exposición de pinturas, en las que reflexiona sobre las adaptaciones corporales a la estética de fin de siglo. De 10 a 12 y de 15 a 20 en la Alianza Francesa, Billinghurst 1926. **GRATIS.**

◆**Orson Wells.** Proyección de *Otelo* de Orson Wells. Tras varios años de accidentado e interrumpido rodaje por distintos países, Wells logró una genial trasposición de la obra de Shakespeare. A las 20 en el Teatro del Pueblo, Av. Roque Sáenz Peña 943. Entrada $5.

◆**Música.** La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires presenta *Dos poemas* de Bridge, *Sinfonía para violoncello, Op. 68* de Britten, *Tintagel* de Bax, *El Perfecto idiota, música para ballet, Op. 39* de Holst y la *Suite London* de Coates. Entradas en venta de 10 a 15 y de 15.30 a 20 en Toscanini 1168, desde $35 la platea y $7 el paraíso. A las 20.30 en el Teatro Colón, Cerrito 618.

◆**Cine.** Proyección de la *avant-première* de *Ciudad en Tinieblas* de Alex Proyas. Esta nueva producción del autor de *El Cuervo* vuelve a impactar por su ambientación sombría y asfixiante. A las 22.30 en el cine Lorange, Av. Corrientes 1372. Las entradas se podrán retirar en la redacción de la revista *La Cosa*, Lavalle 2007, 3º piso, dpto. E, de 11 a 17.

◆**Tai Chi Chuan.** Aprovechando el feriado, se realizará una clase abierta y gratuita de Tai Chi Chuan. Los interesados deberán llevar ropa cómoda y un pañuelo para cubrir el cuello. A las 11.30 en el Parque Las Heras, Coronel Díaz y Las Heras. **GRATIS.**

◆**Objetos Imposibles.** Finaliza *Objetos imposibles* de Jacques Carelman, compuesta por 290 objetos de la vida cotidiana deformados hasta el absurdo. De 9 a 21 en el Palais de Glace, Posadas 1725. Entrada $5.

◆**Jazz-fusión.** Se presenta en vivo El Disidente, grupo liderado por el baterista Marco Pusineri. A las 23 en Lambaré 873. **GRATIS.**

MARTES 13



Martes 13. *Es el nombre de esta fiesta sado con la que continúa el Molotov Fashion. En el show habrá un desfile a cargo de Sofía Novik, una performance a cargo del grupo Abomine (quienes realizarán un "show de cloacas") y, para terminar, sendos recitales de Cleopatra Paradise y Primeras Impresiones (foto), quienes actuaron como soporte de Marilyn Manson en su visita a la Argentina. A las 20 en el C.C. Rojas, Corrientes 2038. Entrada $5.*



◆**Valdivia.** Se inaugura *Valdivia*, una exposición de las cerámicas de Valdivia (Ecuador), que incluye 400 piezas que datan del 3500 al 1800 a. C., las cuales dan cuenta del nacimiento de la alfarería. A las 19 en el MNBA, Av. del Libertador 1473. **GRATIS.**

◆**Adriana de los Santos.** Se presenta en concierto con un repertorio que incluirá obras de Lucier, Rzewski, Mello, Bauer y Cáceres. De los Santos es una de las pianistas avant garde más prestigiosas y creativas del país. A las 21 en el TGSM, Av. Corrientes 1530. Entrada $8.

◆**Horacio.** Se presenta la edición de las *XX Odas del Libro Tercero de Horacio*, traducidas por Daniel Samoilovich y Antonio Tursi. Comentará el libro Guillermo Saavedra. A las 19 en el ICI, Florida 943. **GRATIS.**

◆**R. W. Fassbinder.** Proyección de *Sólo quiero que me amen* de Rainer W. Fassbinder. Con las actuaciones de Vitus Zeplichal, Elke Aberle, Alexander Allerson y Ernie Mangold. A las 22 en Sarajevo, Defensa 827. **GRATIS.**

◆**Geddy Aniksdal.** A cargo de Geddy Aniksdal, se realizará este taller sobre investigación, improvisación y performance. El mismo tiene en cuenta tanto ejercicios preacrobáticos y plásticos como series físicas individuales y de entrenamiento vocal. El taller se realizará el 17 y el 18 de 10 a 16. Informes al 824-9768.

◆**Pintura.** Se inaugura *Landscapes*, una muestra de pinturas de Alejandro Pérez Becerra. Con sus formas aparentemente neutras, este artista marplatense exalta la condición dinámica de los objetos. De 10 a 20 en Praxis, Arenales 1311. **GRATIS.**

◆**William Shakespeare.** Se presenta en escena la obra *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Dirigida por Guillermo Ghío, la misma contará con 15 actores en escena. A las 21 en la Sociedad Hebraica Argentina, Sarmiento 2233. Entrada $5 para dos personas, jubilados, universitarios y socios de Hebraica **GRATIS.**

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de ***Página/12***, *Belgrano 673, o por Fax al 334-2330. Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.*

MIERCOLES 14



Ricardo Longhini. *Presenta* Mieles del fin de milenio, *una exposición de esculturas realizadas con fragmentos de materiales de desecho. Vital y contestataria, la obra de Longhini se pone al margen de la actualidad haciendo uso de ladrillos, palos de escoba y pedazos de escalera. Este auténtico bricoleur transmuta el desecho en poesía para reflejar, con ironía y sarcasmo, las magras condiciones de este fin de milenio. De 14 a 21 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.* **GRATIS.**



◆ **Presentación del libro CD ROM.** Es el nombre de esta obra, compuesta por un libro y un CD Rom. De carácter inédito en el país, el contenido de este proyecto multimedia trata sobre la problemática del diseño en los medios audiovisuales. A las 21 en el C.C. Rojas, Corrientes 2038. **GRATIS.**

◆ **Fotofovia.** Se presentan en vivo dentro del ciclo gratuito de la Alianza Francesa. Abocados a la música instrumental, *Fotofovia* se encuentra preproduciendo su segundo disco, del cual adelantarán algunas composiciones. A las 20.30 en Córdoba 946. **GRATIS.**

◆ **Telémaco Susini.** Proyección de *Embrujo* de Enrique Telémaco Susini. Pionero de la radio y el cine sonoro argentino, Susini narra en este film los amores del emperador Pedro I del Brasil y Domitila Castro, marquesa de Santos. A las 18 en el Museo del Cine, en el MAM, San Juan 350. **GRATIS.**

◆ **Carca.** Presenta en vivo *Reina de corazones*, su último disco. A las 22 en La Cigale, 25 de Mayo 722. **GRATIS.**

◆ **Daniel Sorín.** Presenta su novela *Error de cálculo*, ganadora del Premio Emecé, junto a Luis Chitarroni, quien leerá algunos fragmentos de la obra. A las 19 en el ICI, Florida 943. **GRATIS.**

◆ **Pintura provincial.** Como parte del *Ciclo de las provincias*, el Consejo Nacional de La Mujer presenta la exposición de la cordobesa Silvia German. De las 10 hasta las 19 en Avda. Roque Sáenz Peña 648, 1º piso. **GRATIS.**

◆ **Danza.** CO.CO.A (Coreógrafos Contemporáneos Argentinos Asociados) presenta este ciclo de estrenos y reposiciones de coreógrafos contemporáneos. El ciclo comienza con *Cenizas de tango*, de Roxana Grinstein y *Shodó*, de Teresa Duggan, del grupo DuggaDanza. A las 20.30 en el Teatro Alvear, Corrientes 1659. Entrada $10.

◆ **Literatura.** Presentación de *Noticias secretas de América* de Eduardo Belgrano Rawson. A las 19.30 en Yenny Libros, Unicenter Shopping. **GRATIS.**

JUEVES 15



Yoko Ono. *Presenta en el país* En-Trance, *una instalación que la vuelve a mostrar una vez más, comprometida con su acción pacifista. Famosa por sus acciones por la paz junto a su esposo John Lennon, Yoko ha participado del grupo Fluxus, mostrando durante su trayectoria una capacidad excepcional para conjugar la experimentación y la innovación al servicio de sus principios filosóficos. A las 19 en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.* **GRATIS.**



◆ **Canciones.** Se presentan en vivo, en este orden, Jaime sin Tierra (foto), Tus Hermosos, Spleen y Francisco Bochatón. A las 22.30 en Oliverio Allways. Entrada $5.

◆ **Iván Dainver.** El artista chileno inaugura *Esculturas.* Realizadas en bronce y madera, las obras de Daiber combinan con ingenio y originalidad lo lúdico con lo perverso. A las 19 en el C.C. Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada $2.

◆ **Fiestas proféticas.** Continúan con éxito estas celebraciones bizarras. Esta vez Fernando Noy presentará su *Enjambre apocalíptico.* También habrá shows en vivo de la Tony Curtis Experience y de Satélite. A las 24 en Podestá Bar, Julián Alvarez y Soler. Entrada $3.

◆ **Guillermo Roux.** Inaugura una nueva muestra de pinturas. A las 19.30 en el MNBA, Av. del Libertador 1473. **GRATIS.**

◆ **Homenaje a Cortez.** Continúa el ciclo de *Homenaje a la poesía*, con poemas, música y canciones de Alberto Cortez. A las 21 en el Sótano de Gardone, Chile 802. Entrada $3.

◆ **Esteban Castell.** Presenta *Cubos*, su debut en CD, a través de videos filmados por él mismo. También se proyectarán videos de Suárez. En El Living, Entrada $10.

◆ **Regina Silveira.** La artista brasilera inaugura una exposición de grabados, instalaciones y objetos. La artista trabajará sobre las paredes de la sala, de modo que, una vez concluida la exposición, las imágenes desaparecerán. A las 19 en el MAM, San Juan 350. **GRATIS.**

◆ **Perestroika.** Se estrena *Perestroika*, una obra escrita por Tony Kushner. Kushner es el autor de *Angeles en América*, obra por la que fue galardonado con el Premio Pulitzer. A las 21 en el Teatro Andamio, Paraná 660. Entrada $15.

◆ **Fiesta inrockuptible.** Se presenta el ciclo *Pepitas Electrónicas*, esta vez con el show de Audio Perú. A las 24 en La Cigale, 25 de Mayo 722. **GRATIS.**

VIERNES 16



Los Amados. *Festejando sus siete años en el país, se presentan en vivo Los Amados. Mientras preparan la salida de* Mensajeros del Amor, *su debut en CD, el grupo continúa con sus románticos e intensos shows en los que el merengue, el bolero y el chachachá se suceden con elegancia y emotividad. Ganadores en 1991 de la Bienal de Arte Joven. Los Amados también celebran durante este mes un año de fechas en el Morocco. A las 24 en Hipólito Yrigoyen 851. Entrada $15.*



◆ **Teatro Hybris.** Es el nombre de esta agrupación teatral pampeana dirigida por Silvio Lang. En dos únicas funciones, el grupo presentará *Lady Aoi* de Yukio Mishima. A las 21 en el C.C. Rojas, Corrientes 2038. Entrada $5.

◆ **Luis Cardei.** Presenta en vivo *Tangos de ayer.* Acompañarán al cantor junto el bandoneonista Antonio Pisano y como invitada Nelly Prince. A las 21 en el Club del Vino, Entrada $18.

◆ **Rave mística 2000.** Es el nombre de esta nueva rave en la que participarán algunos Dj's de las nuevas tendencias como DJ Diego Ro-K, DJ Diego Cid, Club Rayo y el Dj Juan Pryor. A las 24 en La Diva, Chacabuco 947. Entradas anticipadas en Copenhaguen (Galería Jardín) y en Lee Chi (en galería Bond Street) por $10.

◆ **Mimí Koslowski.** Se presenta en vivo en *Tangos y canciones.* A las 22.30 en Tobago, Alvarez Thomas 1368. Entrada $10.

◆ **Fotografía.** La fotógrafa suiza Catherine Gfeller presenta *Paisajes y frisos urbanos*, muestra de fotografías rurales y urbanas captadas por el exquisito ojo de la artista. De 14 a 21 en el C.C. Recoleta, Junín 1930. **GRATIS.**

◆ **Teatro.** Estrena *Tus besos fueron míos*, un nuevo espectáculo dramático musical de Betty Gambartes y Diego Vila. La obra cuenta con las actuaciones de Mónica Buscaglia, Jorge Nolasco y Héctor Pilatti. A las 22 en el Teatro de la Comedia, Rodríguez Peña 1074. Entrada $15.

◆ **Cine.** Proyección de dos capítulos de la mítica serie protagonizada por Patrick MacNee y Diana Rigg: *Los vengadores.* A las 23.15 en la Filmoteca Buenos Aires, Sarmiento 1249. Entrada $3.5.

◆ **Pavlovsky.** Se presenta *Poroto*, última obra de Eduardo Pavlovsky dirigida por Norman Briski. A las 21 en Calibán, México 1428, PB. Entrada $10.

◆ **Música rara.** Es el nombre de esta experiencia poética en la que leerán Diana Bellesi, Reynaldo Jiménez y Roxana Páez. A las 20 en al Facultad de Filosofía y Letras, Puán 470. **GRATIS.**

SABADO 17



Teatro. *El Grupo Yorick presenta* El Rey se muere *de Eugène Ionesco. Dirigida por Berta Goldenberg, esta nueva versión cuenta con musicalización de Sebastián Monk, escenografía y vestuario de Sebastián Roses e iluminación de Diego Kogan. Considerada por el propio autor como "una ridícula tragedia del hombre", este clásico del teatro contemporáneo es el resultado de una intensa búsqueda experimental. A las 23 en el Teatro Payró, San Martín 766. Entrada $10. .*



◆ **Babasónicos.** Se presentan en vivo junto a Adrián Cayetano Paoletti. Como invitado estará el DJ Dr. Trincado. A las 23 en Cemento, Estados Unidos. Entrada $10.

◆ **Experimenta '98.** Como parte del ciclo organizado por Claudio Koremblit, se presentan en vivo Bob Ostertag (USA), Frics (Argentina) y Perceum (Uruguay). A las 21 en Fundación Proa, Av. Pedro de Mendoza 1929. Entrada $8.

◆ **Música electrónica y experimental.** Continúa el ciclo de música coordinado por Jorge Haro. Esta vez se proyectarán videos de Iury Lech, a los que se les sumarán las actuaciones de Pulsar y Luis Marte. Artista de origen ucraniano, Lech es compositor, poeta, narrador y crítico literario, y define su música como experimentalismo impresionista. A las 20 en el MAM, San Juan 350. **GRATIS.**

◆ **Silvana Cardell.** La bailarina y coreógrafa presenta *Alarma nocturna*, un espectáculo en el que se interpretarán las obras *Alas, Danza de los Elementos* y *Angeles Negros*, obra basada en un tema de George Crumb. A las 21.30 en la Sala Ana Itelman, Guardia Vieja 3783. Entrada $10.

◆ **Rarity Show.** Es el nombre de este ciclo en el que Dios y Pablo Krantz y Los Chicos Búfalo mostrarán en vivo facetas desconocidas de sus respectivos grupos. A las 23 en la Casa José Hernández, México 524. Entrada $6.

◆ **Lito Epumer.** Se presenta en vivo junto a su cuarteto. A la 0.30 en Jazz & Blues, 3 de Febrero al 1100. Entrada $10 (con consumición).

◆ **Bernardo Baraj.** El reputado flautista y saxofonista presenta en vivo, junto a su quinteto acústico, *Milonga borgeana*, su último CD. A las 22.30 en Tobago, Alvarez Thomas 1368. Entrada $15.

◆ **Almafuerte.** El grupo liderado por Ricardo Iorio se presenta en vivo. A las 22 en el Parque Sarmiento. Entradas anticipadas en Disquerías Locuras, Av. Pueyrredón 555, Once y Av. Mitre 2472, Munro por $12.



Menos que cero

Después del éxito de *Jack Frusciante ha dejado el grupo*, su primera novela, Enrico Brizzi, a los 24 años, volvió a la carga con Batalla de Bastogne, una novela negra al estilo *Trainspotting* y *American Psycho*, ambientada durante los 80. En una entrevista con Radar, Brizzi habla de la furia que hay en el libro, de Celine, de los Pixies y de por qué se negó a escribir *Jack Frusciante II*.

Por ALICIA MARTINEZ PARDIES La primera novela de Enrico Brizzi, *Jack Frusciante ha dejado el grupo* (una historia de amor adolescente con algo de Salinger y mucho de Antoine de Saint Exupéry, con cuantiosas referencias musicales a los Red Hot Chilli Peppers), sedujo tanto a la crítica, que lo consideró "una de las voces más audaces del actual panorama de las letras italianas", como al público, que lo consagró como uno de los autores jóvenes dilectos (más de un millón de ejemplares vendidos sirven como prueba).

Pero los chicos crecen. El adolescente que a los 19 años decidió incursionar en la literatura contando un romance iniciático (en el que los protagonistas apenas se dan un beso casi en la última página del libro) reapareció tres años después en la escena editorial con *Batalla de Bastogna*, una novela negra al mejor estilo *Trainspotting* o *American Psycho*, con mucho sexo veloz, droga, traiciones, robos y asesinatos a sangre fría. Los nuevos héroes de Brizzi son chicos duros, algo que se esmeran en demostrar teniendo siempre a mano hachís, píldoras de todo tipo, ácidos, coca y alcohol. Además alternan sus horas entre asaltos y violaciones a chicas que consideran aburridísimas, dejando a su paso un tendal de muertos. Su nueva novela encabezó de nuevo todos los rankings de ventas, pero, para los críticos, quien hasta hace poco era llamado "el Salinger italiano" había ingresado en la cada vez más abultada fila de los escritores "caníbales". Enfrentado al cargo, Brizzi responde: "No me siento parte de ese grupo, sobre todo porque estamos en distintos tipos de búsqueda. Ellos reivindican el derecho a ignorar la tradición literaria italiana del segundo Novecento (excepto a Gadda y a Calvino) y muestran una tendencia a innovar desde el snobismo, trabajando sobre modelos foráneos, como el cine norteamericano, para crear violencia con 'efectos especiales'... Como si la marginalidad necesitara algún otro efecto extra del que se puede encontrar a la vuelta de cualquier esquina".

Pero sí comparte con los autores caníbales, como Tiziano Scarpa, ciertos recursos como el rock, los comics, el cine, los tics del habla juvenil y el regodeo permanente en la violencia...

–En el libro hay bronca, una furia desmedida contra un tipo de sociedad expulsiva que todos conocemos bien. Es un libro nihilista, asfixiante, en el que un personaje toma un fusil y empieza a disparar por la calle. Es muy duro, pero conozco a esa gente, y por eso mismo la rabia predomina en la historia. Pero que sea crudo y violento no significa que me haya subido al colectivo de los caníbales. Sería más conveniente hablar de una cuestión generacional que nos mantiene atentos a estos signos de la realidad. Con *Jack Frusciante* vendí más de un millón de ejemplares. Podría haber escrito *Jack Frusciante II*, pero el desafío era hacer algo distinto, alejado de esa literatura caníbal muy ajustada a la trama. A mí, en cambio, la trama me interesa muy poco.

Sin embargo en *Batalla...* pasa de todo: hay robos, asesinatos, sexo veloz y forzado, cadáveres, droga por todas partes...

–Sí, pero todo eso se alterna con las alucinaciones introspectivas de los personajes. De una serie de hechos no me interesa tanto el desarrollo como la atmósfera en la que suceden. Por eso la historia transcurre en los años 80, cuando los chicos eran más delincuentes, pero también mucho más vitales y menos aburridos que los de hoy. Me gusta acercar y alejar el objetivo, concentrándome a veces en el detalle y otras en el conjunto. En este sentido me siento deudor tanto del minimalismo como de lo más tradicional, que trabajaba la familia, la discusión amorosa, la amistad y la traición como macrotemas.

Hay páginas de la novela dedicadas casi por entero a Celine.

–La gran deuda de este libro es con Celine, de quien me atrajo el ritmo de su escritura, la puntuación y la certeza de no poder darles una forma definitiva a sus escritos y a la tragedia que cuenta. También le debo a Nietzsche, un pasaje necesario para cualquier chico de poco más de veinte años. Entre los italianos, Alberto Arbasino, por su estilo, y Daniele Del Giudice, porque en sus textos nunca hay una palabra de más y son una especie de laboratorio lingüístico en el que prevalecen la concisión y la audacia.

También cambiaron sus gustos musicales.

–Sí, así como en *Jack Frusciante...* necesité incluir a The Cure, The Clash, The Doors, The Red Hot Chilli Peppers y Vasco Rossi, para el tono de *Batalla...* preferí a Tom Verlaine y a los Pixies.

¿Está absolutamente seguro de no haber querido escandalizar, aunque fuera un poco, con esta nueva novela?

–En lo más mínimo. Empecé a trabajar en esta novela cuando todavía no había publicado *Jack Frusciante*... Quise contar una historia de amistad traicionada, nada más. La violencia y el odio son el telón de fondo, una suerte de "bajo continuo". Quise que el lector, a pesar de todas las barbaridades que cometen los protagonistas, se sintonizara emocionalmente con ellos y que, al final, sintiera una pálida forma de identificación. ®



2º MES DE FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA

De lunes a domingo de 10 a 21 hs.
PASAJE DARDO ROCHA
MUSEO MUNICIPAL:
"Colección de Joaquín Paiva", obras de 15 autores. "Serie de telas estampadas con flores y un autorretrato" (1994) y "Serie de 30 fotos a color" (1998), de Joaquín Paiva
HALL CENTRAL.
Cubana: "Premio ensayo fotográfico Casa de las Américas" y "Antología de fotógrafos cubanos"
Mejicana: "Los cafetaleros" de Marco Antonio Cruz
Brasilera: "O Universo mágico do nordeste brasileiro" de Christian Cravo, Lalo de Almeida, Jair Lanes, Ricardo Pêixoto y Evandro Texeira. "Sobre la muerte-vizinhos" de Claudia García. "Nuestra mujer, espejo de nuestra mirada" de María Cecilia Piazza. "Más allá de la General Paz" de, entre otros, Hugo Abelta, Mario Gemin, Eduardo Ge/Taboas
HALL CALLE 50:
"Fotografía experimental" de Grupo Rancio.

CENTRO CULTURAL ISLAS MALVINAS.
Sala A. Autores chilenos "Del mar a la cordillera" de Carlos Arriagada, Claudio Bertoni, Alvaro Larco, Oliver Llanesa, Mariana Matthews, Rodrigo Saéz, Miguel Sayago, Gabriel Uribarri, Doifel Videla
Sala B. "Memoria compartida" de la peruana Anamaría McCarthy
Sala C. "Muestra homenaje" de Horacio Cóppola

COLISEO PODESTA.
Muestras: "Presencias" de Gianni Mestichelli y "Retratos" de Eduardo Grossman

CENTRO CULTURAL ISLAS MALVINAS

Auditorio. Martes 13, de 17.30 a 19.30 hs. Conferencia auspiciada por el sello discográfico DBN, presenta a Celeste Carballo
Microcine / Viernes 9, 20 hs. Conferencia "Ella se fue de casa" de A. Denis. **Martes 13, 19.30 hs.** Ciclo de cine "El gran debut", presenta "Duel", de Spielberg (1971)
Jueves 15, 19.30 hs. "Montoneras", de Andrés Di Tella
Patio Central / Sábado 10, 20 hs. Ciclo Paseo Musical Recital de "Perpetuo Socorro". **Domingo 11, 17 hs.** Recitales: "Tupuktamedjembebanda" (fusión latino-oriental), David Sionka (flauta traversa y saxo), Walter Zrywyj (tablas y ghalam), Marcelo Janik (guitarra acústica)

Municipalidad de La Plata



JOHN MURDOCH (RUFUS SEWELL): EL POBRE HOMBRE QUE MANTIENE LOS OJOS BIEN ABIERTOS TODA LA PELÍCULA.

Nunca hables con extraños

Inscripta en la línea de la ciencia-ficción que prescinde de las naves espaciales para contar la vida futura, los mundos desconocidos y los visitantes inesperados, la nueva película "gótica" del director de El cuervo cuenta la historia de un hombre que descubre al despertar que ha perdido su pasado. Para recuperarlo, deberá averiguar quiénes son y qué hacen Los Extraños: unos hombres de negro, muy pálidos y calvos, que trafican con la memoria ajena y rediseñan la ciudad cada noche.

Y ENCIMA CANTA BIEN: EL RETORNO DE JENNIFER CONELLY A LAS PANTALLAS (LOS ESPECTADORES, DE PARABIENES).

Por LAURA ISOLA El género ciencia-ficción es bastante difícil de delimitar. Sin embargo, con sólo decir "son esos relatos que cuentan sobre cohetes interplanetarios", el interlocutor entiende de qué se trata. Pero no en todas las películas de ciencia-ficción, como tampoco en toda la literatura, aparecen máquinas semejantes. Aunque, a veces, pareciera ser que las naves interestelares son, a la ciencia-ficción, lo que la varita mágica es a los cuentos de hadas.

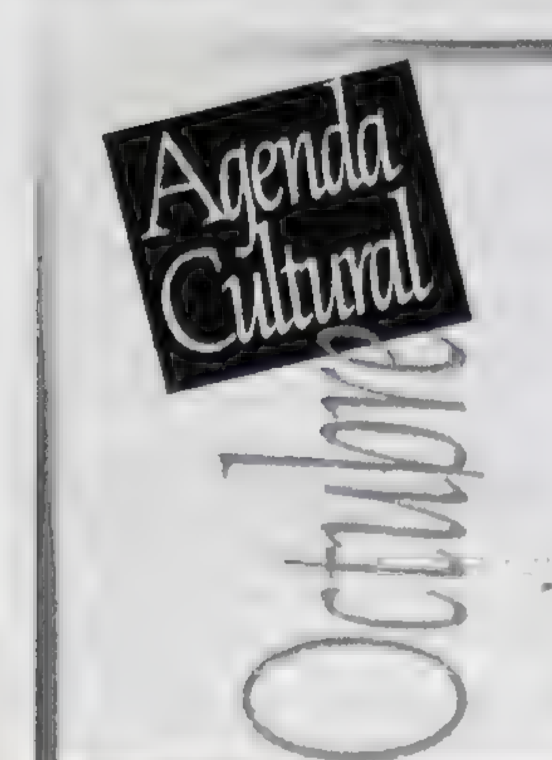
ESA MAÑANA, AL DESPERTAR... *en tinieblas*, la última película de Alex Proyas, se aleja de la limitación imaginativa que propone la ciencia y visita otras experiencias posibles de la ficción fantástica: la vida futura, los mundos desconocidos y los visitantes inesperados. John Murdoch (Rufus Sewell, el Fortinbras del *Hamlet* de Kenneth Branagh) se despierta desnudo y con un hilo de sangre en la frente en el baño de una pieza de hotel, sin poder recordar absolutamente nada de su vida, ni siquiera su propio nombre. El personaje se ha convertido no en "un monstruoso insecto" (aunque uno de los guionistas de la película, Lem Dobbs, es también autor del script del *Kafka* de Steven Soderbergh) sino en un hombre sin pasado. Suena el teléfono. Del otro lado, un tal Dr. Schreber (Kiefer Sutherland) le susurra dos o tres palabras pidiéndole un encuentro. A continuación, tres figuras fantasmales se acercan por el pasillo del hotel para matarlo. Eso será la película: la historia de Murdoch y su gradual descubrimiento sobre la naturaleza de estos extraños seres.

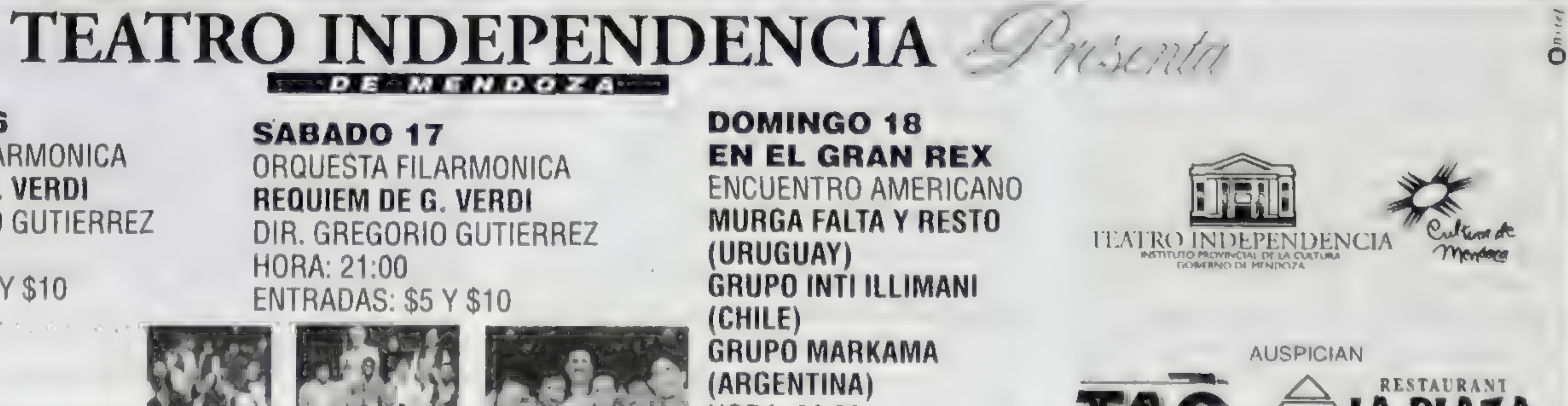
EXTRAÑOS EN LA NOCHE Los Extraños son seres de otro planeta que intentan explicar la existencia humana desde el punto de vista de la singularidad. Como colaboracionista eligen a un psiquiatra, el Dr. Schreber. Lo que no tienen en cuenta es la posibilidad de ser traicionados por este sujeto titubeante, mezquino y cobarde (cualquier semejanza con psiquiatras de la vida real es mera coincidencia, señor lector). A diferencia de los hombres, ellos son todos iguales, justamente por la falta de memoria. Su mundo se encuentra en vías de extinción; por lo tanto, la única alternativa que tienen es experimentar con los habitantes de la ciudad y lograr una gran memoria colectiva. Los Extraños poseen el poder de detener el tiempo: cada vez que el gran reloj del mundo subterráneo da las doce, ellos cambian el pasado y rediseñan la ciudad dormida. Mientras los autos se detienen y todos caen en el sueño inducido, Los Extraños mezclan, transforman y construyen la ciudad. Son hombres de negro con inmensos tapados hasta los pies, calvos y de caras pálidas, que recuerdan al *Gabinete del Dr. Caligari*. Sus puntos débiles son la fobia al agua y a la luz. Su jefe es el Sr. Libro (Ian Richardson). Hay otro llamado Sr. Sueño (un niño diabólico que deambula a altas horas de la noche) y un tercero llamado Sr. Mano (Richard O'Brien) que es el sanguinario alter ego del pobre Murdoch. Ladrones de vidas ajenas, Los Extraños tienen el poder de "sintonizar" (es decir, una habilidad psíquica de ordenar el mundo a su antojo), pero todo puede fallar en la dimensión desconocida...

EL PROCESO Cuando alguien se despierta sin pasado, cualquier vida anterior es posible. Murdoch, al igual que K en *El proceso*, apenas puede distinguir entre lo verdadero y lo falso. Es buscado por el asesinato de seis prostitutas, no puede recordar salvo retazos de su vida –uno de ellos incluye una playa de postal, el resto son escenas de amor con su esposa Emma, una cantante de ojos tristes y labios sensuales (la espléndida Jennifer Connelly, que en esta película hasta canta como los dioses)–. Murdoch no puede dormir, ni siquiera cuando Los Extraños ponen a dormir a toda la ciudad. Ésta es la característica que lo distingue: el experimento con Murdoch ha fallado. Murdoch no responde como el resto de los mortales a las directivas del más allá. Ergo, puede enfrentar las poderosas mentes de Los Extraños con la suya: Murdoch es capaz de "sintonizar". Por esa razón hay que eliminarlo. Mientras tanto, para resolver los crímenes que recaen sobre Murdoch aparece un inspector de policía. William Hurt es Bumstead, el policía que intenta explicar por qué el sospechoso le resulta tan inocente. Con este elemento la película se interna en el policial negro. En el personaje del inspector se combinan ambos géneros: Bumstead no es el típico detective de la novela policial negra; más bien parece la proyección de la idea que puede tener un alien sobre el género negro. Hurt condensa todos los tics y clichés chandlerianos y afines: hacía tiempo que no ofrecía una actuación semejante. En cuanto a los ojos de Rufus Sewell, se mantienen abiertos durante toda la película, mientras el personaje se hace las preguntas básicas de un niño: ¿las personas y las cosas siguen existiendo cuando no las vemos? Por medio de Murdoch, el director y sus coguionistas (el ya nombrado Dobbs y David Goyer) se internan en el misterio de la existencia y usan la lógica del sueño para contar la experiencia de un hombre solo, paranoico y sin pasado.

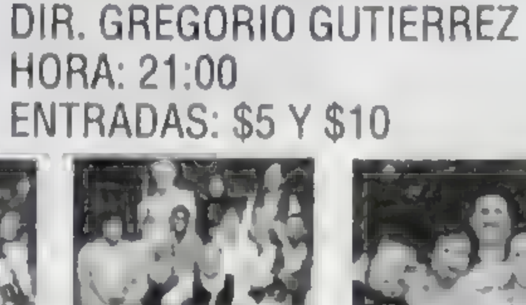
BIENVENIDOS A CIUDAD GOTICA El cine y la literatura han dado muchas de las especulaciones posibles sobre la ciudad futura. Sin embargo, directores y escritores se han ido a veces demasiado lejos para que las ciudades terminen pareciéndose demasiado a las ya existentes: en *Blade Runner* los lazos con el presente son fatales (casi todas las marcas que aparecían en los anuncios de neón de la película de Scott quebraron en poco tiempo) y *1984* de Orwell terminó siendo un presente que ya amenaza convertirse en cándido pasado. La ciudad de *Ciudad en tinieblas* se ubica en un no-lugar y en una línea de tiempo altenativa. Proyas lleva al extremo la estética neo-gótica de Tim Burton en el primer *Batman* y la combina con el comic retro-futurista para dar a luz la ciudad más oscura y estilizada que se pueda imaginar. También lleva a los confines su propio experimento en la película *El cuervo*: apuesta a una historia tan complicada como una pesadilla –ya se sabe de la dificultad en relatar los sueños– y la recubre de un buen uso de efectos especiales: tantas veces vistos pero tantas veces puro fuego artificial. Cuando la cámara se aleja de las calles laberínticas y ofrece una panorámica se ve la obra maestra completa: es la imagen de la Tierra de los antiguos, una planicie sostenida por un mundo subterráneo. La ciudad es un experimento y el laboratorio se encuentra justo abajo: en la ciudad de Los Extraños. Esta urbe es un homenaje a la ciudad de *Metropolis* de Fritz Lang: cavernosa, oscura y con un reloj gigante que marca un tiempo que no transcurre.

Ciudad en tinieblas viene a confirmar que la buena ciencia-ficción, la que describe los mundos desconocidos, pasa a ser un instrumento de tal flexibilidad que toda suerte de fábulas políticas y morales pueden ser adaptadas a ella, para el uso y abuso de los espectadores modernos. En esta era tan saturada de imágenes como ávida de imágenes nuevas, tal como definió esta época el cineasta alemán Werner Herzog, la anticipación parece haber creado un lenguaje que puede expresarlo todo.











DAVID EN LA CABEZA DE GOLIATH

Después de revolucionar el mundo del arte con Documenta X (la megamuestra quinquenal de arte en la ciudad de Kassel que le tocó dirigir el año pasado), Catherine David estuvo esta semana en Buenos Aires, invitada a participar en el debate y en la planificación de diferentes proyectos culturales. Radar la llevó de recorrida por Buenos Aires –desde Constitución al Rosedal– para charlar con ella sobre la ciudad que Ezequiel Martínez Estrada alguna vez bautizó como "la cabeza de Goliath".



Por DANIEL LINK La felicidad existe sólo bajo ciertas condiciones lumínicas: una de esas condiciones es la luz de una tarde de primavera en Buenos Aires, ideal para proponerle a Catherine David un paseo por una ciudad que, en algún sentido, le es familiar. "Para un europeo, Buenos Aires es previsible: sabemos que venir acá no es venir a la jungla. Buenos Aires nunca me sorprendió porque, como europea, siempre supe qué iba a encontrar. En ese sentido Argentina es muy diferente de México o Brasil. Por supuesto, es una ciudad muy mediada, por su cine (me gustó mucho *Pizza, birra, faso*) y sobre todo por su literatura, desde Borges a Macedonio Fernández. Ahora se está poniendo de moda Girondo, que todavía no ha sido muy traducido al francés".

EN EL AUTO Catherine David está en un paréntesis y aprovecha el tiempo muerto en el coche para hablar de eso. Luego de la organización de la *Documenta X* de Kassel, el año pasado, retomó su actividad en Francia, en Marsella como curadora en jefe de los Museos Nacionales ("sin afectación fija", dice con una sonrisa, consciente de la pomposa afectación de su cargo). Vuelve de la Bienal de San Pablo, consagrada este año a la antropofagia, donde fue la curadora del programa de cine-video. "Hoy por hoy, es evidentemente la mejor bienal del mundo, muy superior a la de Venecia. Pero una vez alcanzado un nivel de excelencia tan alto, lo que habría que discutir es el concepto mismo de bienal". Es que el criterio de curación de la Bienal le pareció excesivamente histórico: "Me llamó la atención la reunión de obras muy importantes del arte europeo (desde Goya hasta Matisse) solamente justificada por el tratamiento del canibalismo. Pero tal vez sea inteligente revitalizar el concepto de antropofagia en el contexto brasileño". Tampoco está de acuerdo con las "representaciones nacionales" como criterio de organización: dice que, en tiempos de globalización como los que vivimos, se puede despolitizar la producción y la reflexión sobre el arte a partir de variables que no sean geográficas. "De ese modo, el arte pierde parte de su incandescencia".

EL ROSEDAL "¿Cercaron porque había muchos asesinatos?", pregunta cuando ve el perímetro vallado de El Rosedal. Se ríe a carcajadas cuando se le explica que en realidad el tradicional paseo fue cercado para evitar los robos de rosales: nada que ver con el descuartizador de Palermo. "Es un parque muy bien peinado", sentencia y agrega, inmune a los torsos y glúteos que a su alrededor adoran el sol, inmune a los linyeras durmiendo, los patinadores, los skaters y los aerobistas que desafían las leyes de la tracción a sangre: "Tal vez haya que revisar la tradición misma del parque urbano recreativo". O no tan inmune, porque de inmediato dice: "Lo que se nota en Buenos Aires es el enfrentamiento de dos velocidades radicalmente opuestas: el último café, las últimas librerías, que parecen una zona condenada. Y, chocando con eso, el desenfreno modernizador". Lo que le sorprende es que no haya malestar en la gente. Aunque no se sabe bien si la propuesta que arriesga a continuación es seria o una burla amable a las contradicciones porteñas: "Estuve dos veces en el Tortoni, la segunda me quise llevar la carta, porque pensé que en cualquier momento pueden cerrarlo. Para los argentinos, el café es como un relicario. Hay que fundar una asociación civil en defensa del café tradicional". De pronto, un piloto salido de *Top Gun*, montado en su máquina aspirabasura, irrumpe en el parque y, con ruido tan ensordecedor como ineficaz (una botella vacía de gaseosa queda atrapada en la punta de su tubo de goma, en un punto muerto del proceso aspiratorio) quiebra el clima de abulia naturista que la tarde propiciaba.

"Almagro, un cambalache. El nuevo La Paz, horrible: casi peor que La Coupole de París. La estación de Barracas: modesta pero mantenida, y no restaurada, por suerte. Constitución es una tienda global; lo que no entiendo es por qué la gente no se subleva con las escaleras mecánicas que no funcionan. Y de las atracciones de la Recoleta, el cementerio: junto con el de Bogotá y el de Milán son de los más excéntricos".

EN EL AUTO "Todas las ciudades tienen el mismo problema. Las zonas *bonitas* no son interesantes. No tienen energía. En San Pablo uno ve los barrios altos y piensa: *Ah, la misma mierda que en todas partes.* De todos modos, hay factores que llevan a ver cómo funcionan las zonas *bonitas* en cada contexto". La próxima escala es el corazón de los museos.

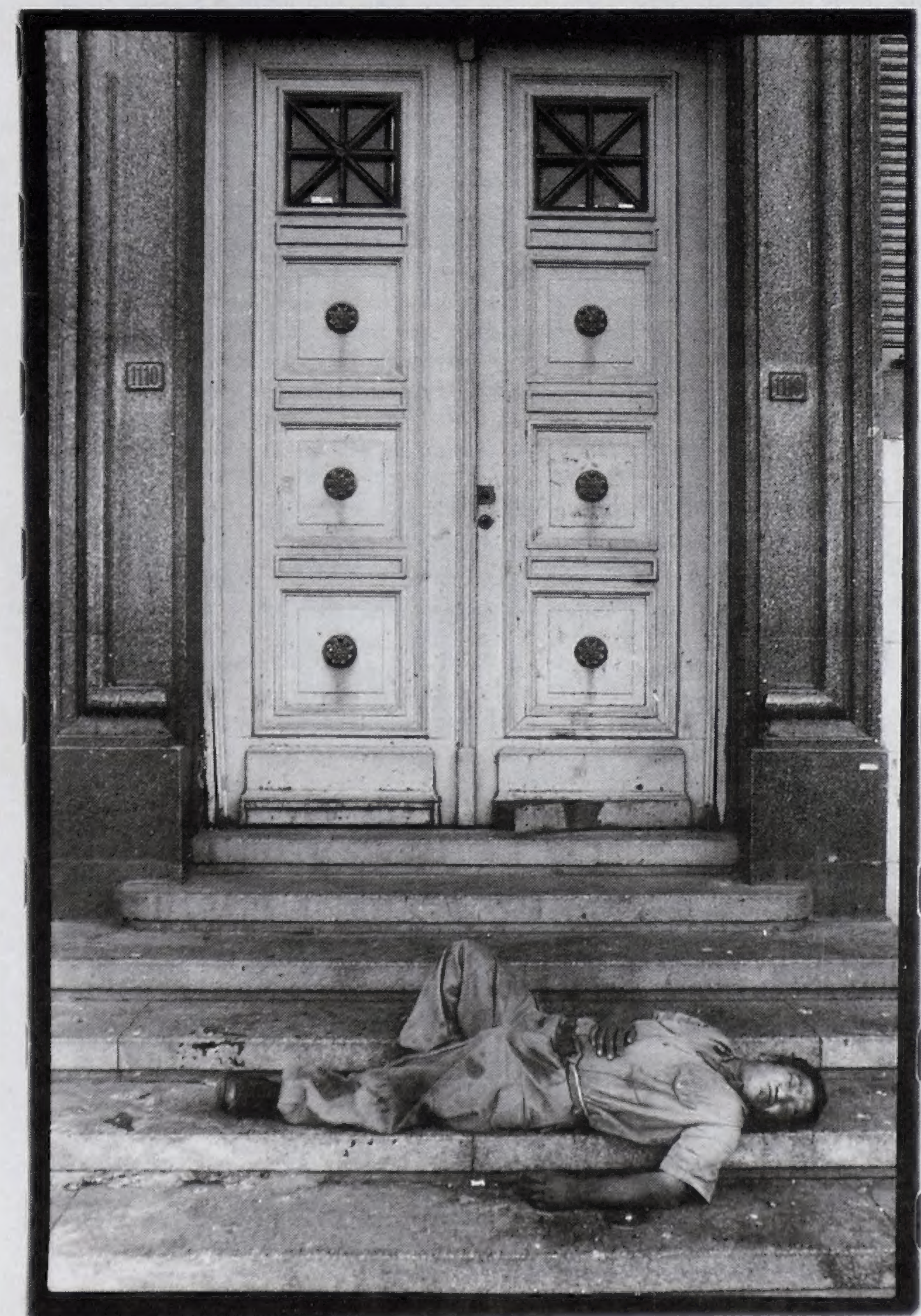
FIGUEROA ALCORTA Y PUEYRREDON "El Bellas Artes está más vivo, más animado. La exposición de Distéfano estaba bien montada. Justamente cuando estuve en su taller le pregunté por esos versos de Girondo que están en la base de su gran Cristo. Me dijo que eran de *En la masmédula*, pero me parece que no". De las atracciones de la zona, la que más le interesa es el cementerio de la Recoleta: "Junto con el de Bogotá y el de Milán son de los más excéntricos". El Centro Cultural Recoleta, piensa, es un poco heterogéneo. "Hay mucha energía, pero por la energía misma. Canalizada rendiría más". Mucho ruido en Buenos Aires. "Pero el ruido y la polución son el sello de las ciudades modernas", dice, mientras camina rumbo al Parque Thais, donde estaba el Ital Park. Y se frena de golpe: "¿Botero? ¡Es un cliché! No existe como artista". No tanto porque lo que hace esté destinado a las revistas dominicales: "Quiere figurar en la historia como *pintor sudamericano*. ¿Qué es eso? Me da en los nervios su producción", concluye, con un giro tan francés como fácilmente traducible al castellano.

EN EL SUBTE Edward Said es uno de los más reconocidos intelectuales palestinos. Sus libros *Orientalismo* o *Imperialismo y cultura* marcan un antes y un después en los estudios culturales y en las relaciones entre cultura y política. Said fue uno de los expositores estrella en la *Documenta X*, pero la David dice: "Said está regular. Tiene algunos días mejores que otros. La semana pasada me envió un fax donde me contaba los rigores de la quimioterapia, día por medio". Obviamente, Catherine David le debe mucho a Said, y también a Etienne Balibar. Respeta a Bourdieu, pero su sociología nunca le interesó. Y la polémica recientemente desatada en Francia alrededor de su nombre le parece mezquina. "Se hace muy difícil pensar las artes plásticas o visuales en relación con sus contextos, y en la relación con la sociedad. Es que las artes están instrumentalizadas y por eso se pretende aislarlas". Le parece necesario defender la necesidad del debate cultural y político, "muy aplastado en Buenos Aires". No promover ciertos debates equivale, según ella, a una forma de censura. "La desaparición de personas es también la desaparición del pensamiento crítico".

CONSTITUCION Como buena europea, Catherine David se molesta cuando ve escaleras mecánicas que no funcionan. Lo que no entiende es por qué la gente no se subleva. En un pasillo que lleva al hall central de Constitución, atestado de mercaderías, letreros antiguos y obras de reparación, dice: "Esto también es la globalización". Pero otra forma de globalización, que tiene que ver con usos diferentes. "Siempre hay posibilidades de abrir espacios, no se transforma todo sin resto". En el centro del hall, hay una pirámide con todos los objetos imaginables en rápida (pero sólida) contigüidad: planchas, relojes, plantas, vasos de vidrio, muy falsos veladores Tiffany, cinturones de cuero, especias, camisetas, equipos de audio, jabones, cartas de tarot, juguetes: un *aleph* de la necesidad. "Es una tienda global", exclama David, y por primera vez pide una foto. Caminando por Pedro Echagüe, a metros del hormigueo vespertino que es la estación de trenes, aparece otro Buenos Aires: los porcentajes étnicos –crisol de razas– se mezclan de otro modo, y también porque cambian las velocidades. De pronto aparece el barrio, casi el suburbio, en pleno centro de la ciudad. Y, por supuesto, la inversión inmobiliaria. "Qué buen trabajo de reconstrucción ¿no?" dice de una casa que parece traída de otro barrio, de Palermo Viejo o Coghlan. "El riesgo, cuando se reciclan barrios, es la pasteurización". Ya le han dicho que la nueva burguesía se desarrolla hacia el norte, fuera de la ciudad, y eso la alegra: "Tal vez entonces esta zona pueda mantenerse". De pronto se acuerda de ciertos libros, como el del fotógrafo sudafricano David Gold Blatt, *Cómo eran las cosas en aquel tiempo*. "Es un libro maravilloso. Fotografió las marcas más microscópicas del apartheid". Por supuesto, se acuerda de este libro porque le sorprende el poco interés por la fotografía documental de Buenos Aires que hay en esta ciudad.

EN UN TAXI El 504 arranca prácticamente en cuarta. Catherine David revolea los ojos y murmura: "Que se cree, ¿que está manejando una Ferrari?". No tanto por la velocidad del bólido, sino por la de la ciudad misma, de pronto Buenos Aires "tiene otra respiración".

PASEO DEL 900 Hay cámaras de cine en las puertas de la estación Yrigoyen, donde alguna vez filmó Solanas escenas de *Sur*. Es el corazón de Barracas: "No conocía este barrio", dice encantada la David. "Está muy bien la estación. Modesta pero mantenida. Y





Tres visiones de la ciudad según la cámara de Nora Lezano y las directivas de Catherine David: insólitos paseantes por el Rosedal, un sin techo en un portal de Constitución y una solitaria bandera patria en el techo del Museo de Bellas Artes.

no restaurada, por suerte". El paseo que está detrás de la estación exhibe sucesivas capas de gestión municipal. "Se ve que el diseño no ha sido sistemático. Tal vez sea mejor así". Decididamente, el lugar tiene, para Catherine David, mucho *charme*.

EN OTRO TAXI Volviendo al centro, por Vélez Sarsfield, Catherine David descubre una Buenos Aires menos abigarrada, más parecida a Barcelona que a Madrid. Y vuelve sobre sus planes, o actividades recientes: "Lo último que hice en Francia, antes de viajar, fue la organización en Marsella del encuentro *Jerusalén en plural*. Fueron dos días de presentaciones, discusiones y exposición de obra en diapositivas (diaporama). Convocamos a la crema de la izquierda no sionista de Israel y a urbanistas, geógrafos y teóricos del arte y la cultura palestinos que viven en Jerusalén. Por supuesto, el estado de Israel terminó retirando el apoyo financiero que había prometido. Israel es un fenómeno interesante: por un lado es un país caricaturesco. Y, por el otro, es un síntoma, un emergente de contradicciones. Los problemas de identidad y de subjetividad son dramáticos en un estado fundamentalista como el de Israel. Es esa tensión entre el cliché y la complejidad cultural lo que nos resultaba más interesante debatir".

FINALMENTE, UNA CONFITERIA Entrando en la confitería Ideal, Catherine David murmura: "Qué raro. En el Tortoni la mayoría son hombres y acá la mayoría son mujeres". Pide un jerez, encantada de haber descubierto otro lugar que –a duras penas, es cierto– sobrevive a los embates modernizadores o museificadores. "Es que la preservación museográfica equivale a un cuerpo muerto". Un señor prácticamente centenario comienza a tocar unos aires de bossa nova en un órgano eléctrico. Hablando de velocidades: una pareja de jóvenes, casi adolescentes, se asoma a la confitería, miran, pero no se atreven a entrar. David aprovecha entonces para resumir un recorrido imaginario por la ciudad: "Almagro, un cambalache. El nuevo La Paz, horrible. Casi peor que La Coupole". Y hablando de estética y política: "En Buenos Aires es muy difícil organizar a la gente en proyectos colectivos. Y eso empobrece el debate. ¿A qué hora van mañana las Madres a Plaza de Mayo?", pregunta por fin, dispuesta a agotar todos los itinerarios de una ciudad a la que volverá, seguramente, el año próximo.

Hebdomadario

La semana en la Biblioteca Nacional

Domingo 11

Ciclo "Domingos de Teatro"
A las 18:00 hs. en el Auditorio Jorge Luis Borges la Cooperativa de Proyección Teatral presenta Tres formas diferentes, *obra basada en las piezas* Sólo para mujeres *de Gregorio Martínez Sierra,* El canto del cisne *de Anton Chejov y* El corazón delator *de Edgar Allan Poe.*

Lunes 12

Día de la Raza
Feriado Nacional

Martes 13

Actualidad
A las 11:00 hs. en el Auditorio Jorge Luis Borges Alejandro Dolina, nos presenta el libro Pobreza y Estado, *de Hilda González de Duhalde. Estarán presentes el Sr. Gobernador de la Pcia. de Bs. As. el Dr. Eduardo Duhalde, y el Sr. Vicepresidente en ejercicio de la Presidencia de la Nación Dr. Carlos Ruckauf*

Música Clásica
A las 19:00 hs. en el Auditorio Jorge Luis Borges, Daniel Galay en piano y su hija Rajeli en violoncelo, nos brindan un concierto auspiciado por la Embajada de Israel.

Miércoles 14

Material didáctico
A las 14:00 hs. en el Auditorio Jorge Luis Borges, Discovery Channel presenta su nuevo material didáctico a especialistas en educación.

Ciclo "Reportajes Abiertos"
A las 20:30 hs., en el Auditorio Jorge Luis Borges, Horacio Embón entrevista a Osvaldo Bayer.

Jueves 15

Marketing de ciudades
A las 19:00 hs., en la Sala Augusto Raúl Cortazar el Ing. Hernán Lombardi, director de la Casa de la Ciudad de Mar del Plata en Buenos Aires, nos brinda una conferencia sobre Marketing de Ciudades.

Viernes 16

Sistema Educativo Francés
A las 9:00 hs. en el Auditorio Jorge Luis Borges, pedagogos del sistema educativo francés nos dan una charla sobre los lineamientos de la educación actual en Francia.

Ciclo "La Joven Guardia del Tango"
A las 20:30 hs en el Auditorio Jorge Luis Borges, celebramos el 140° aniversario del Café Tortoni; *en su homenaje actúan, tras la presentación de Oscar Sbarra Mitre, D'Coté (Cuarteto de Saxos), Alfredo Piro y sus músicos, Tangonave Trío y las parejas de baile Silvia Bion-Carlos Kerr y Verónica Albarenga-Pablo Inza.*

Sábado 17

Ciclo "Recitales de Música Popular Argentina"
A las 20:30 hs., en el Auditorio Jorge Luis Borges, actúan los grupos Sólo Tres (candombe, son, boleros y milongas), Canciones de nuestra tierra -incluyendo un recital de Laura Varela- y Santaires (grupo vocal argentino).

Domingo 18

Ciclo "Domingos de Teatro"
A las 18:00 hs. en el Auditorio Jorge Luis Borges el grupo teatral Bergantes Rarizabidillas presenta Las preciosas ridículas *de Molière.*

La entrada a todas las actividades es libre y gratuita.

Viejo Tortoni de siempre

La filosofía se alberga, ciertamente, en bibliotecas y universidades. Pero no parece ser exclusivo patrimonio de escuelas selectas. No sólo en las facultades respectivas se la aprende (en caso de creer que puede conformarse un filósofo por el mero trámite de pasar por las aulas; una condición tal vez necesaria, pero no suficiente). También se toma contacto con ella en ámbitos tan insospechados como aparentemente lejanos de la Academia platónica o el Liceo de Aristóteles. Otro docto en estas lides, pero contemporáneo, se encargó de definirlos. Enrique Santos Discépolo, el autor de ese impactante y monumental retrato sociológico del siglo XX, Cambalache, *acuñó una de sus mejores estrofas tangueras en* Cafetín de Buenos Aires: *"En tu mezcla milagrosa/ de sabihondos y suicidas/ yo aprendí filosofía.... dados......timba...../y la poesía cruel/de no pensar más en mí". Las "materias" hablan bien a las claras, e identifican el espacio del café como una suerte de universidad de la vida.*

El decano de los cafés -y también de las "peñas literarias"- es, sin duda, el Café Tortoni, copiado del homónimo parisiense (allá por 1858, cuando la provincia de Buenos Aires se mantenía segregada de la Confederación) por Monsieur Touan, quien buscaba reeditar el local inaugurado seis décadas antes en la parisina esquina del Boulevard de los Italianos y la calle Taibout, frecuentada asiduamente por el notable político Carlos Mauricio de Talleyrand, príncipe de Benavento. De su primitiva ubicación, en la ochava de Esmeralda y Rivadavia, lo desplazaría la "Confitería del Gas". De allí se traslada a la acera opuesta, por Rivadavia. Lo potenciaría, definitivamente, la apertura de la Avenida de Mayo, otorgándole un nuevo frente, tan magnífico como insospechado. Pasaría luego a manos de Celestino Curutchet hasta llegar a su actual propietario Roberto Fanego.

Hace más de setenta años, a las 0:30 horas del 25 de Mayo de 1926, conmemorando la fecha patria, un grupo de protagonistas de la cultura, nucleados en torno a Don Benito Quinquela Martín, funda la Peña del Tortoni, que, a lo largo del tiempo, y hasta el presente (básicamente de 1926 a 1943, luego las reuniones fueron esporádicas) frecuentaron -y visitaron-, entre muchos otros, figuras como Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, José González Castillo, César Tiempo, José León Pagano, Baldomero Fernández Moreno, Carlos Gardel, Luigi Pirandello, Federico García Lorca, Jacinto Benavente, Arturo Rubinstein, Florencio Escardó, José Ortega y Gasset, Julián Centeya, Ulises Petit de Murat, Lía Cimaglia Espinoza, Fermín Estrella Gutiérrez, Jorge Luis Borges, Raúl H. Castagnino, Sebastián Piana, Carlos Mastronardi, Cátulo Castillo, Roberto Tálice, Julio De Caro, Raúl Soldi, José Barcia, Santiago Gómez Cou, Leopoldo Marechal, Iris Marga, Alfonsina Storni, Luisa Vehil, Rosa Rosen, Perla Santalla, Angel Mazzei, Bernardo Ezequiel Koremblit, Angel Battistessa, Lola Membrives, Paulina Singerman, Roberto Arlt, Ernesto Sábato, Juan José de Soiza Reilly, Héctor Pedro Blomberg, Pedro Miguel Obligado, Juan Oscar Ponferrada, Ben Molar; los más actuales Alejandro Dolina,Víctor Hugo Morales, Horacio Ferrer y sus compañeros de la Academia Nacional del Tango, y el inefable "amigo del Tortoni" Alberto Mosquera Montaña. En la Vieja bodega -antiguo sótano- del edificio de Avenida de Mayo 829, diseñado por el arquitecto Alejandro Cristophersen, vagan las inmortalidades de muchos de los nombrados y de más de un centenar de otros hacedores de la "cultura de la bohemia". De esa de los "rebeldes"; es decir, de ilustres visitantes y de los puntales de nuestra memoria y de nuestra identidad nacional. Hace 140 años que ese "Olimpo" de la cultura de los argentinos ampara la trascendente mitología porteña. El legendario Tortoni, al igual que los líricos dioses del Parnaso, se retroalimenta de su propia eternidad.

Dr. Oscar Sbarra Mitre
Director de la Biblioteca Nacional

La transmisión de la filosofía en la Argentina

Hasta el 30 de octubre, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Biblioteca Nacional presentan una muestra biblio-hemerográfica que exhibe unos 200 documentos (manuscritos, libros, revistas, cartas) que ilustran aspectos poco conocidos de la enseñanza de la filosofía en nuestro país. También son exhibidos comparativamente los programas de las materias Metafísica y Gnoseología en la Facultad de Filosofía y Letras desde 1905 hasta la actualidad.



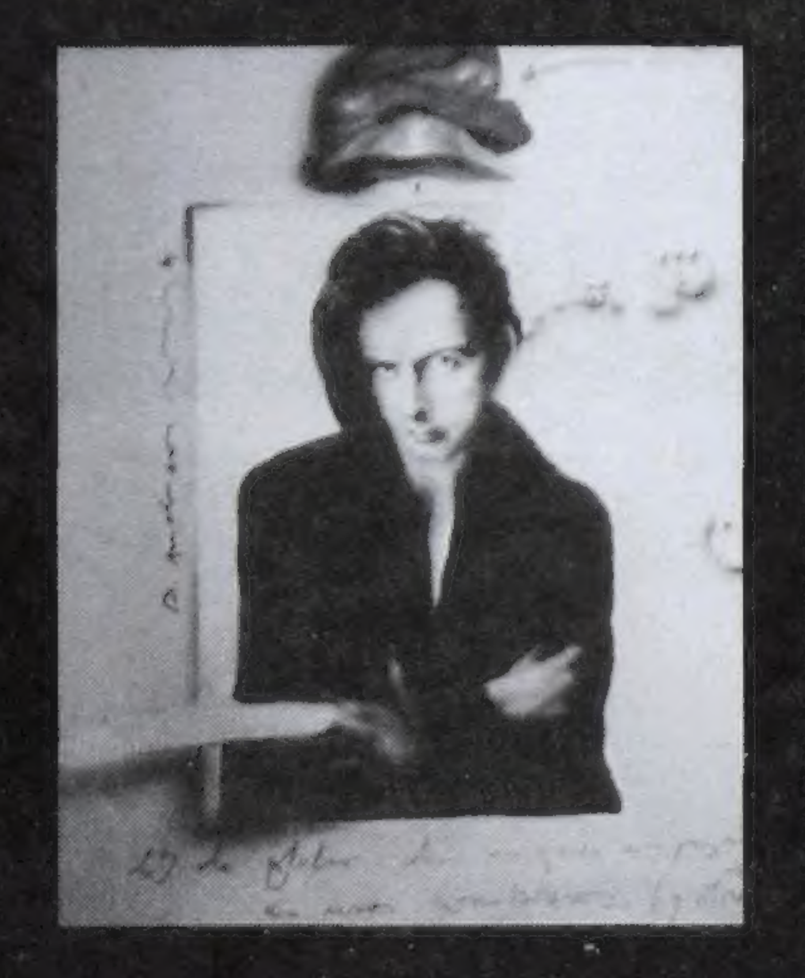
La memoria de todos

Agüero 2502 (1425) Buenos Aires, Argentina
Informes: 806-1929, internos 1307 y 1330

Diseño: Mercedes Varela • Carla Marqués Medrano • Producción: Gaby Melcón

EL CATADOR CATADO *Hoy: la muestra de Febe Defelipe*







LA SOMBRERERA LOCA

Esta semana, El Catador Catado visitó la muestra Algo en la Cabeza (en la galería Centoira, French 2611). Incapaz de descifrar lo indescifrable, fue directo a las fuentes: suplicó a la artista que le dijera algo. Lo que fuere. Para qué: nuestro héroe acabó sometido a una experiencia límite, apenas igualada por las entregas semanales del programa de cable "Hielo y limón".



EN LA FOTO SE APRECIA UNO DE LOS TANTOS SOMBREROS PRODUCTO DE AÑOS DE INVESTIGACIÓN: EL MODELO "MORGAN", DE VINILO Y ALAMBRE. ARRIBA, OTRAS DOS MARAVILLAS: "ALGO EN LA CABEZA DE VAN" Y "SOMBRERO BOMBÓN".

Por ERNESTO MONTEQUIN "Le quise dar un toque festivo, de diversión efímera, en un intento de rescatar la atmósfera del Studio 54", dice Febe Defelipe para justificar la mezcla adúltera y atípica, en una galería de arte, de músicos de rock, comida tailandesa y modelos que deambulaban luciendo sombreros extravagantes. "Después de esto me van a tildar de superficial, lo cual ya es un gesto de superficialidad. Siento devoción por gente como Warhol o Truman Capote, artistas que hicieron cosas muy serias, pero que sabían que pocas cosas son más serias que ir a una fiesta", agrega. Desde hace una década, Febe Defelipe viene realizando obras (instalaciones, de, telas, y objetos) que exploran, en un contrapunto entre ironía y celebración, las peligrosas relaciones entre el cuerpo femenino y sus representaciones a lo largo de la historia del arte. Ahora, bajo la consigna "Algo en la Cabeza", Defelipe exhibe el resultado de una investigación pictórica que reivindica el sombrero (ese objeto utilitario y ornamental que durante siglos fue emblema de poder, de jerarquía social, de credo religioso) e intenta rescatarlo del olvido injurioso en el que cayó en los últimos cincuenta años.

¿Cómo surgió la idea de hacer una muestra alrededor del sombrero?

–Hace unos años empecé a investigar la indumentaria a través de la historia. Primero tomé la idea del adorno, e hice diseños de joyas aparentemente suntuarias pero confeccionadas con materiales de desecho. Cuando hablo de investigación me refiero a la parte pictórica, porque todo lo que yo investigo lo vuelco en la tela. Así surgió el *Diario de una colección*, una serie de cuadros que incorporaban diseños de moda de diferentes épocas vistos a través de la mirada crítica de una modista del futuro. Después empecé con la parte más terrible, la cabeza, que es donde durante siglos se manifestaban los atributos simbólicos de una persona.

¿Esto implica que el sombrero es un objeto en vías de extinción?

–Sí, se ha vuelto innecesario, superfluo, sobre todo en nuestro país. Acá la gente se pone un sombrero sólo si está en grupo. Durante el Mundial todo el mundo usaba sombreros de todo tipo, pero se necesita de ese apoyo masivo y de esa euforia futbolística para atreverse a usarlos. Pero en esta muestra no hago referencia a eso, sino a la evolución del sombrero, empezando por el tocado, que aparece en obras de Leonardo y de Van Eyck, pasando por los sombreros cubistas de Picasso y las creaciones de diseñadores actuales como Christian Lacroix.

¿Se interesa por algún artista argentino?

–Entre los grandes me interesan Pablo Suárez, y la etapa ecologista de Luis Benedit. ¿Por qué esa etapa? Porque soy una defensora acérrima de los animales. Al igual que Linda McCartney, yo no como nada que tenga cara.

Volviendo, ¿sus cuadros serían bocetos que registran sus investigaciones?

–Son apuntes pictóricos extraídos de mi agenda y trasladados a las telas.

También se exhiben sombreros.

–Hice varios, que se pueden usar pero tienen calidad de objetos escenográficos. Están hechos con material de descarte: diarios, lapiceras en desuso, cables, acetato, cintas de regalería (*sic*), alambres, pedazos de goma. Los sombreros fueran estrenados en la cabeza de la gente durante la inauguración. Después los colgué junto con las pinturas.

Además de las citas de obras de Leonardo, Van Eyck o Picasso, y de músicos de rock, también hay divas como Marilyn Monroe. ¿Son homenajes?

–Sí, traté de homenajear a la gente que más me influyó estéticamente. En el caso de Marilyn, hago una referencia al sombrero de la campaña política de Kennedy, una imagen que me quedó grabada de mi niñez.

¿Ve su obra como un puente entre arte y moda?

–Sí, respeto a los diseñadores de moda como si fueran artistas. Uno de los cuadros es un tributo a Lacroix, cuyas colecciones más recientes están inspiradas en las obras de los grandes pintores del Renacimiento. Esa obra es un juego entre los diseños de Lacroix y las pinturas de Delacroix (sobre todo las telas y ropajes de las mujeres árabes que pintó mientras vivía en Argelia). También me gustan Lagerfeld, aunque es más formal, y los diseñadores jóvenes como Galliano o Alexander McQueen, que revitalizaron con su arbitrariedad delirante el estilo de casas tradicionales como Dior, Givenchy o Chanel.

También rinde tributo a Jarvis Cocker y a Brett Anderson, estrellas de la escena musical inglesa. ¿Cómo es su relación con el rock?

–Estuve casada con Fernando Lupano, bajista de Charly García, y tengo amistad con muchos músicos de esa época, como Oscar Moro, o David Lebón. Vienen todos a las inauguraciones de mis muestras y después no los veo hasta la década que viene. A veces me doy cuenta de que necesito tener contacto con el rock. Hace unos días fui al cumpleaños de un pintor y estaba lleno de artistas aburridos. Me aburrí tanto que al día siguiente tuve que ir a un recital de Javier Martínez para recuperarme.

De modo que, además de artista, es una testigo privilegiada de la época dorada del rock argentino. ¿Hizo tapas de discos?

–Hice solamente una, de un grupo punk que tuvo una fugaz etapa de jolgorio y después se hundió en la nada. Se llamaban Los No-Videntes.

Se aprovechó porque no podían verla ...

–No, la tapa era maravillosa. Después, a comienzos de los '80, escribí un tiempo en la revista *Pelo*. Pero dejé de hacerlo porque era demasiado estresante. En esa época estaba empezando a exponer mis cuadros, y escribir sobre rock y pintar me parecían tareas incompatibles. Mis notas eran demasiado subjetivas, y me di cuenta de que no podía decir lo que pensaba, porque los rockeros son hipersensibles, tal vez más que los artistas. En un momento, con la gente de *Pelo* pensamos hacer un *Libro negro del rock argentino*, pero si se publicaba nos hubiéramos tenido que fugar del país.

A propósito de eso, usted expone sus obras con frecuencia en la zona del Caribe: Miami, Puerto Rico, La Habana ...

–Sí, y dentro de poco hago otra muestra en Miami, donde hay un par de galerías que trabajan mi obra. Ojalá me cruce con algún huracán, que me atrape y me lleve a cualquier parte ... pero con un cuadro mío bajo el brazo, para no tener que llegar, dondequiera que sea, con las manos vacías. ■

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES



LA GRILLA Y EL PARQUE
Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936.
Adrián Gorelik

Este libro busca responder cómo se forma una metrópolis en la pampa, entrelazando dos historias: la de una ocupación progresiva de la llanura y la de la producción de redes de sentido globales que en un breve lapso modificaron por completo las representaciones de lo que era la ciudad. Trata de entender qué ocurrió en el tiempo de la expansión, con los nuevos territorios, con sus habitantes y sus instituciones, para que se pueda hablar de la emergencia de un espacio público metropolitano en Buenos Aires.



CRÍTICA Y RESIGNACIÓN
Fundamentos de la sociología de Max Weber.
Gabriel Cohn

El trabajo del sociólogo Gabriel Cohn es una interpretación penetrante del pensamiento social de Max Weber. Después de evocar las tendencias, los autores y los estímulos intelectuales que hallarían eco y reelaboración en el sociólogo alemán, Cohn se ocupa del esquema conceptual weberiano, prestando atención a los escritos metodológicos y guiado por la convicción de que no hay discrepancias entre estos escritos y los análisis concretos de Weber.

Roque Sáenz Peña 180, Bernal (1876) Buenos Aires
Tel: 259-3090 int. 142 - rechave@unq.edu.ar

En todas las librerías del país.



VISA BANCO PROVINCIA









Visa Banco Provincia. Un estilo de Visa.